Die Schulen

der weiblichen Handarbeit.

Die Schulen

der

weiblichen Handarbeit.

Von

Jan Daniel Georgens und Jeanne Marie von Gayette-Georgens.

Mit 64 Original-Holzschnitttafeln in Farbendruck

und

vielen in den Text gedruckten Illustrationen.

Den Himmel erschuf ich aus der Erd'
Und Engel aus Weiberentfaltung,
Der Stoff gewinnt erst seinen Werth
Durch künstlerische Gestaltung.

Goethe.

Leipzig.
Richter's Verlags-Anstalt.
1875.

Inhaltsverzeichniß.

Den Frauen.

Die Frau ist berufen, das Schöne an sich und um sich zu pflegen und zur ästhetisch-erziehenden Bedeutung zu bringen; ihr zartgebildeter, für alles Gefällige und Anmuthige empfänglicher Sinn, ihre Liebesthätigkeit, ihre praktische Verwerthung des zu verwaltenden Eigenthums, Alles drängt sie zur Gestaltung und Entfaltung des Schönen durch ihrer Hände Werk; sie hat das Bedürfniß zu erfreuen, zu überraschen, zu schmücken. Der Kultus der Familienfeste ist ihr besonderer Beruf; sie wirkt für die Verherrlichung der heitern Geselligkeit, weiß aber auch die Melancholie der Trauer in ihr kunstgestaltendes Arbeitsgebiet zu ziehen: mit hoffnungsreicher Fürsorge schafft die arbeitende Hand der Frau die kleine Ausstattung für den erwarteten Weltbürger, wie sie das letzte Ruhekissen des im Sarge Liegenden mit Blumen schmückt.

In die Hand der Frau ist es gegeben, das Haus zu einer Heimath der Poesie und Kunst zu machen und von ihr gilt es besonders, was der Dichter singt: daß sie im eignen Herzen spüre, was sie vollbringt mit ihrer Hand. Da wir uns den Einfluß der schaffenden und arbeitenden Frauenhand nicht wegläugnen können, ja unser Wohlsein, unsere Behaglichkeit davon abhängt, so ist es uns nicht gleichgültig, wie und in welcher Weise die Hand der Frau ihre Geschicklichkeit entfaltet, und da diese Entfaltung von dem Grade der Bildung bedingt wird, so kann es uns ferner nicht gleichgültig sein, was für die Kunst- und Geschmacksbildung unserer Töchter überhaupt geschieht. Es führt uns der Gedanke nun zu ernster Betrachtung, daß wir den Frauen das Reich der bildend-darstellenden Arbeiten bei der Erziehung nicht in so weit erschlossen sehen, um — statt sie in alltäglicher poesiearmer Praxis oder eitler Nichtigkeit verloren gehen zu lassen — sie zu freiem Schaffen und für ihre Bestimmung als Leiterinnen und Wächterinnen der edlen Sitte und des guten Geschmackes im Hause und in der Gesellschaft, oder zu selbstständigen Berufsfrauen zu befähigen.

Da die Frage der weiblichen Handarbeit demnach eine Erziehungs- und Bildungsfrage ist, und nicht allein vom Standpunkte der bloßen Erwerbsthätigkeit oder des bloßen Zeitvertreibes aufgefaßt werden darf, so müssen auch diejenigen Mittel gefunden und geboten werden, welche unsere handarbeitenden Mädchen und Frauen dahin führen, nicht allein mit technischer Fertigkeit, sondern auch mit Sachverständniß und Kunstgefühl an ihr Werk zu gehen; es müssen die Begriffe über schön und unschön, erlaubt und nicht erlaubt nicht nur geklärt werden, um vor Mißgriffen zu schützen — die Arbeiterin muß auch so weit mit den Gesetzen der Kunst vertraut sein, um selbstständig ihren Arbeitsplan zu entwerfen, ihre Muster und Modelle in reinem Stil, dem Stoffe und dem Zwecke angemessen komponiren zu können, um mit Bewußtsein und Erkenntniß zu arbeiten, statt gedankenlos nachzuahmen: einen viel erhöhteren Genuß wird die Handarbeit den Frauen gewähren, wenn sie sich als frei Gestaltende dem Stoffe gegenüber, als Herrscherinnen in dem Formen- und Farbenreiche sicher fühlen.

Unter einer Arbeiterin ist hier jede Frau verstanden, welche sich mit Handarbeit beschäftigt, nicht die um Lohn Arbeitende speciell, wie man gewohnt ist, die Bezeichung aufzufassen, abgesehen davon, daß alle Arbeit ihren Lohn findet, oder vielmehr in sich trägt, da jeder bewußt Arbeitende ein Genießender ist, theils durch seine eigene schöpferische Thätigkeit, theils indem er Anderen durch seine Arbeit je nach Bedürfniß und Kraftvermögen dient.

Welches die Wege seien, die unsere Arbeiterinnen zu gehen haben, um den Anforderungen der Kunst und Zweckgemäßheit zu genügen? wird man fragen; und wir antworten darauf: sie müssen zunächst Farben- und Formenverständniß gewinnen und die Schule des Zeichnens, Ausmalens und Modellirens zur Unterlage und zur Seite ihrer weiblichen Handarbeiten haben, und bevor sie daran gehen, wirklich herzustellen und auszuführen, muß der Sinn für die reine Linie, die schöne Formen- und Farbengebung in gere-

gelten Uebungen der „darstellenden Arbeiten“, wie es bei Kindern vom dritten bis zum vierzehnten Jahre möglich und nothwendig ist, gebildet werden. Da bis jetzt im Allgemeinen aber nichts in den Schulen — mit Ausnahme des copirenden Zeichnens — für die Entwickelung des Formensinnes geschieht und für den Farben- und Gruppirungssinn noch weniger, so ist es ganz erklärlich, daß Mädchen und Frauen ohne eigenes Urtheil nachahmen, was das Muster angiebt, und wie wenig Anspruch an Kunst diese Muster selber haben, das sagt uns schon ein Blick auf die mit allerlei Handarbeiten ausstaffirten Schaufenster. Alles möglichst bunt und möglichst schnell ausführbar, — das ist Gegenwartsprinzip im Arbeitsreiche der Frauen: Fertigkeit und Geschicklichkeit, die sich ganz von den Prinzipien des Schönen losgelöst, rein mechanische sind und nur den Ueberschwänglichkeiten und Launen der Mode dienen, sollen uns für den Mangel des Schönen und Zweckmäßigen entschädigen. Man hat nicht viel Zeit, nicht viel Geduld und nimmt Papierkanevas und Glasperlen, um Effekte zu erzielen — Effekte, die dem richtig und feinfühlig sehenden Auge ebenso verletzend und barbarisch erscheinen, wie sie den abgeirrten und verkommenen Geschmack ergötzen. Erlaubt ist nicht Alles, was gefällt, und es dürfte hier wieder das Wahrwort seine passende Stelle finden: „Etwas mehr Nachdenken, würde etwas weniger Bewunderung sein.“

Aber wir wollen die Schaufenster bei Seite lassen und den Blick in das Innere des Hauses, auf die Einrichtung desselben, wir wollen ihn der Toilette unserer Frauen zuwenden und wir finden dieselbe Consequenz in der Geschmacksverirrung. Ueberall ist es der Effekt, den man erstrebt — aber es kommt dabei auf die Mittel an, deren man sich dazu bedient. Auch die Frauenarbeiten des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts — die Blüthezeit der weiblichen Handstickereien — erzielte Effekte. Jene Arbeiten, die in gar manchen Beziehungen den schönsten Gemälden gleichkamen, jene Gobelinstickereien und Fadenmalereien auf Leinwand, die mittelst des Webestiches, des Seiden- und Goldfadens, Grundirungen und Licht- und Schattenwirkungen hervorbrachten, die uns die Faltengewänder schwerer Brokatstoffe durch Faden und Nadel ebenso meisterhaft darstellten, wie die feinsten Ausführungen von Gesichtern und Händen durch den später aufgenommenen Plattstich, durch den es möglich wurde, jede geschwungene Linie zu Stande zu bringen und die Formen echt künstlerisch zu modelliren — waren wirkliche Kunstwerke. Was namentlich die flandrische Schule in dieser Nadelmalerei geleistet, davon gab beispielsweise der Teppich, welchen die flandrischen Frauen Jacobäen von Holland bei ihrer Vermählung mit dem Herzog von Brabant zum Geschenk machten, ein historisch bekanntes Werthstück, da jedes Feld dieses Teppichs ein geschichtliches Gemälde bot — einen Beweis.

Vergleichen wir die Arbeiten der früheren Kunstepoche mit den gegenwärtig in unseren Töchterschulen ausgeführten Minutenarbeiten, — denn der Handarbeit wird nur der allerkleinste Theil der Zeit zugemessen, da Musik, Fremdsprachen und Tanzübungen und die nutzlosen Quälereien in encyclopädischem Vielwissen die übrigen Stunden in Anspruch nehmen — mit unseren aus der gegenwärtigen Arbeitshast hervorgehenden Handarbeiten, beispielsweise mit den jetzt so modernen erhabenen Perlenarbeiten, die wir den Indianern nachmachen, die aber weder an Solidität noch an Farbenzusammenstellung den Arbeiten der Wilden gleichkommen — dem eigentlichen Mittelalter war die Glasperle unbekannt, erst in der neueren Zeit kam sie zur Blüthe — und wir müssen zugeben, daß ihre musivische Zusammensetzung weder als Malerei zu gelten vermag, noch sonst wie für die feineren Verzierungsarbeiten sich eignet; es ist nur ihre Glätte und ihr Glanz, die dem Auge gefallen. Ueberhaupt ist es die große Glasperle, die in dem massiven Mosaik paradirt und durch die man am raschesten und bravourartigsten operirt, welche unwillkürlich an den wilden Mann erinnert, der sich gern mit dem Europäer in Tauschhandel einläßt, um durch das gefärbte Glas seinen Körper zu schmücken — denn bis zur Ausschmückung ihres Hauses sind die wilden Stämme noch nicht gekommen, da sie überhaupt keine Häuslichkeiten, keine indianischen Blockhausfrauen haben, die dazu berufen wären, Behaglichkeit und Eleganz, eine sozusagen kunstgeweihte Atmosphäre um sich zu verbreiten. — In wie weit unsere nichtwilden Frauen diesem Ideale nachkommen, wollen wir ihrem eigenen Urtheile anheimgeben; ihr Streben dahin ist nicht zu verkennen; da jedoch unsere Erziehung für die Entwickelung des Kunstgeschmackes, des Schönheitssinnes überhaupt nichts thut, ja grade das Gegentheil, indem sie das Gedächtniß überladet und die Phantasie verhungern läßt oder überreizt, so ist es auch zu verzeihen, wenn wir die charakteristischen Arbeiten der Wilden den charakterlosen einer allzugezähmten Civilisation vorziehen, und doch können wir den Geschmack des gegenwärtigen Durcheinander eben wieder nur einen verwilderten nennen. Zu dieser Ansicht sind aber nicht nur einzelne Einsichtige gelangt, sie ist zur allgemeinen gereift und man bemerkt von verschiedenen Seiten her das Bemühen, in richtigere Bahnen einzulenken und blickt gewissermaßen mit Andacht nach jenen Jahrhunderten zurück, in denen sich die Kunst noch nicht von dem Gewerbe getrennt hatte.

Es kann und wird nicht unser Wunsch sein, rückwärts zu gehen, einige Säkula zurückzugreifen und da wieder anzufangen, wo unsere Vorfahren am Stickrahmen mit Faden und Nadel aufgehört, denn wie könnten wir negiren wollen, was die Erfindung uns inzwischen gebracht, an Stoffen sowohl wie an technischen Hülfsmitteln, aber den Ernst, die Würde, die Klarheit und Reinheit des Stils, welche die Kunst der weiblichen Handarbeiten in früheren Jahrhunderten auszeichnete, können wir uns wieder zu Gesetz und Regel machen, und, in Vereinbarung mit den gegenwärtig gebotenen Vortheilen, die edlen Motive, die Gedankenfülle der einstmaligen mustergiltigen Kunstschöpfungen benutzen und reproduciren. Fragen wir uns, ob es nur die historische Weihe ist, welche jene Meisterwerke der Kunst für uns so phantasieanregend macht und fragen wir uns weiter, ob unsere gegenwärtigen Handarbeiten nur einen Hauch von Poesie

an sich tragen, ob nicht das Naturalistische, das sie darstellen, eben so unnatürlich und roh wie das Stilisirte steif und sinnlos, sowohl in der Formen- und Farbenzusammenstellung, wie im Stoffgebrauch ist. Es fehlt der Zauber der Anmuth, der aus der richtigen Empfindung hervorgeht, es fehlt jenes je ne sais quoi, das wir als Schmelz und Duft bei einer Frucht und Blume so sehr lieben.

Betrachten wir den Grosperlenarbeiten gegenüber die Minutenstich arbeiten, die Krähenfüße der flüchtigen Stickerei, mit denen man Kragen und Manschetten bekritzelt und wir haben ein neues Genre der Leichtfertigkeit, welches uns wenig Befriedigung bietet. Nennen wir diese Stiche immerhin Korallenstiche oder Dornenzweigstiche, unsere Phantasie wird sich dadurch weder an das Meer noch in einen Rosengarten versetzt finden. Der Name thut es nicht, es ist nur das Charaktervolle, das Motivirte in Verbindung mit dem Kunstgeschick der Hand, was uns erfreut. Wie wenig aber wird die Hand unserer Frauen durch ihre Arbeit gebildet, wie wenig ihre Handgeschicklichkeit entwickelt: sie lernen schreiben, nothdürftig zeichnen und — wenn's gut geht, für theures Geld leidlich Klavierspielen, mit diesen drei abstrakten kümmerlichen Handübungen ist es geschehen. Die Handarbeit ist für unsere Erziehung etwas ganz Untergeordnetes, sie ist „ignoble", „man hat es nicht nöthig, mit der Hand zu arbeiten", oder man beschränkt sich auf monotone Nutzarbeiten, um — wie man wähnt — „praktisch zu erziehen!"

Dennoch sehen unsere Frauen nicht ohne Rührung und Theilnahme die Scribe'schen „Feenhände" und wir müssen dem Franzosen die Anerkennung zollen, daß er mit diesem Stücke einen sozial-dramatischen Treffer hatte; daß er grade aus den allervornehmsten Kreisen die Frau wählte, welche durch die Geschicklichkeit ihrer „Feenhände" die Verstoßene wieder zu Reichthum und Ansehen gelangen ließ, will man dem Autor zum Versehen anrechnen, doch in sofern ist es sicherlich keines, als es nicht allein das Handgeschick ist, welches wie hier — im Atelier der Frauentoilette — das Höchste leistet, auch der feine Takt, der edle Geschmack, die ganze Bildung. Wie hoch die arbeitende Frau als Künstlerin gehalten wird, zeigt uns die dramatische Schauspielerin; warum nicht das Leben selbst?

Immer hat die kunstgeübte Hand der Frauen in der Geschichte unser Interesse erregt von der ihr Werk vernichtenden Penelope aufwärts zu Chriemhild, die sieben halbe Jahre an einer Tapete stickte, auf welcher sie in buntem Farbenschmuck die fränkischen Säle und dänischen Mannen darstellte, die rothen Schilde der fränkischen Recken und das helmbeschirmte, schwertbegürtete Volk, das den geliebten Gatten umgab; und Brunhild die am Stickrahmen geschildert wird, als Sigurd ihrer Burg zuerst sich naht. In späterer Zeit waren besonders die englischen und deutschen Frauen im Auslande wegen ihrer Stickerkunst berühmt, die sie namentlich an den Kleidungen ihrer Männer zeigten; so befindet sich in der Kathedrale zu Bayeux noch eine Tapetenstickerei von der Gemahlin Wilhelms des Eroberers aus dem eilften Jahrhundert, welche den Sieg Wilhelms II. von der Normandie über den Grafen Harold von Kent feierte. Wir sehen, wie die arbeitenden Frauen jener Zeit durch ihre Geschicklichkeit selbst der nationalen Verherrlichung dienten, indem sie „Gegenstände" darstellten, die dem Geiste der Zeit entsprachen, diese dadurch in ihrer geschichtlichen Bedeutung feierten und somit dazu beitrugen, durch das Schöne in der Kunst das Volksleben zu veredeln.

Gehen wir von den Kunstarbeiten der Ritterfrauen des Mittelalters zu den Klosterarbeiten der Nonnen zur selben Zeit, so finden wir auch da eine Kunstfertigkeit, die unsere heutigen Arbeiterinnen in Erstaunen setzt. Aber gerade die einseitige Ausbildung der Handgeschicklichkeit und das unmäßige Streben nach Prunk führte zu einem Verfalle. Wir können überhaupt die Wahrnehmung nicht unterdrücken, daß, je complicirter und raffinirter die Muster im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert wurden, um so rascher wir einem Geschmacksverirrung entgegen gingen.

Als Alexander Dumas, verwöhnt durch den Beifall, den jeder seiner barocken Einfälle fand, sein „Brautkleid" schrieb, gab er, ohne es zu wissen und zu wollen, die Kritik unserer gegenwärtigen Arbeitsmanier oder vielmehr Unmanier. Das ihren Verlobten erwartende Mädchen stickt sein Brautkleid, während Jener auf dem Meere schifft. Die Stickerei ist vollendet, der Verlobte aber noch nicht eingetroffen; nun fügt die Harrende täglich der Stickerei noch etwas bei; hier ein Blümchen, dort ein Schnörkelchen, nicht um das Kleid dadurch zu verschönen, sondern weil der Verlobte immer noch nicht kommt; bis endlich das Kleid mit Stickereien so übersät ist, daß auch kein Tüpfelchen mehr darauf Platz hat. Inwiefern dieses Brautkleid Anspruch auf Kunstgeschmack hatte, giebt Dumas nicht an, er versenkt die Arbeit — wenn auch nicht ihres geringen Werthes wegen — doch zum Schrecken aller Leserinnen sammt der Arbeiterin in das Meer.

Wollten wir nun auch alle geschmacklosen, unschön mit Stickereien überladenen Gegenstände in das Meer senken, es würde jedenfalls nicht zum Schaden unserer häuslichen Einrichtungen, sowie unserer Frauen- und Kindertoiletten gereichen.

Wie in jeder anderen Kunst, macht sich auch in der weiblichen Handarbeit von Zeit zu Zeit ein Genre geltend und mag dieses Genre auch noch so bizarr — „wenn es nur neu ist" — sein, es wird acceptirt. Eine Zeit lang war es die Potichomanie, die Alles überschwemmte, dann das Uebertragen kleiner Bilder auf anderes Papier — Metachromatypie genannt — womit sich auch junge Herrn gern die Zeit vertrieben; gegenwärtig ist es das „Porzellanradiren." Diese und ähnliche Genres, die flüchtig auftauchen und bald wieder verschwinden, haben allerdings gar keine ästhetische Berechtigung, aber sie zeigen das Verlangen, nach einer möglichst leicht auszuführenden Art sich „künstlerisch" zu beschäftigen, ein Verlangen, das auch den meisten unserer Handarbeiterinnen innewohnt, aber durch die stillose Buntscheckigkeit und Formlosigkeit unserer Seiden-, Woll- und Perlenarbeiten, wie der Gedanken-

losigkeit in allen Branchen der Handarbeit überhaupt, abgetödtet wird. Nur aus der Mangelhaftigkeit unserer Erziehung erklärt sich die Möglichkeit von Handarbeiten, die geradezu unter aller Kritik sind: diese Wollschur-Relief-Pferde, Hunde und Katzen, Lilien, Rosen, Aepfel und Birnen, die ebenso unrichtig und verkrüppelt in ihren Formen, wie unwahr in ihrer Färbung sind, die Darstellungen halb in Wolle, halb in Perlen genäht, mit ihren Vertiefungen und Erhöhungen u. s. w. u. s. w. Daß sich das Auge bereits daran gewöhnt hat, das Unrichtige, Geschmackswidrige und Anstößige ohne alles Bedenken passiren zu lassen, ist traurig genug, und wir würden dem allerverkümmertsten Zustande bei unserer Frauenarbeit entgegengehen, wenn wir nicht an die Umkehr dächten, wenn wir nicht dahin trachteten, das A-b-c der Kunstgesetze zu erkennen und mit einfachen Mitteln das Gefällige und Anmuthende wieder zu schaffen. Solche Schöpfungen müssen von innen herausgeboren werden, sie müssen empfunden und verstanden sein, sie können nicht oktroyirt werden, darum müssen unsere Arbeiterinnen im Stande sein, sich die Zeichnungen zu ihren Arbeiten selber zu schaffen, mit Verständniß und Geschmack das Mustergiltige auszuwählen und zu gebrauchen, welches aus den verschiedenen Perioden der Kunstblüthe uns erhalten ist und was die neueste Zeit im Wettkampfe aller Völker auf den großen Industrie-Ausstellungen dargeboten hat, endlich auch für die Veredlung der Frauenarbeit fruchtbar zu machen. —

Es gehört ohne Frage zur höheren weiblichen Bildung, zu wissen, was der Stil in der Kunst, namentlich in der Verzierungskunst bedeutet. Viele schrecken noch vor dem Worte „Stil" zurück und meinen, es sei ihnen damit zu Viel zugemuthet. Doch ist die Sache einfach, klar und anziehend zugleich, hat man sich nur etwas damit vertraut gemacht. Wer das Leben der Völker kennt, der wird auch die Formen, die sich in ihren Bauwerken, ihren Geräthen und Verzierungsweisen als eigenthümliche äußern, verstehen. Wie der Stil in Rede und Schrift der Mensch ist, so ist der Kunststil der künstlerische Ausdruck der innersten Empfindungs- und Anschauungsweise eines Volkes zu einer bestimmten Zeit.

Schon die auf der niedrigsten Bildungsstufe stehenden Völker benutzten die „Zickzack-" und „Schneckenlinie" zur Verzierung. Die Aegypter und Assyrer bildeten diese Urmotive der Flächenverzierung weiter aus und gestalteten aus dem Zickzack den „Dreischlitz" und die „Zinne." Außer dem Lotos verwendeten die Aegypter den Papyrus, den Palmzweig und namentlich die Federn seltener Vögel zum Schmuck ihrer Tempel und Paläste, ihrer Kleidung und Geräthschaften.

Die Griechen, mit dem höchsten Maßgefühl begabt, vereinigten die Motive der ägyptischen und asiatischen Kunst und gaben ihren Kunstschöpfungen eine ideale Füllung; in ihrer Ornamentik — auch sie beschränken sich auf wenige typische Formen — kommen die Wellenlinie und der aus dem Zinnfries sich gestaltende Mäander, die Muschel und die Schnecke, der Kranz und die Palmette, die sogenannte Geisblattverzierung und der Akanthus in der edelsten Reinheit und Vollendung zur Anwendung.

Als Erben der Griechen erscheinen die Römer, mehr durch luxuriöse Massenanhäufung, als durch maßvolle Schönheit wirkend; sie benutzten den Akanthus ohne Kunstgefühl, indem sie die Blätter desselben mechanisch aneinanderreihten; in der geometrischen Verzierungsweise aber machten sie durch die Erfindung des „laufenden Hundes", der eine Weiterbildung des griechischen Mäander ist, einen Fortschritt.

Das Ursymbol der Verschlingung und Verkettung — die in sich zurückkehrende Schlangenlinie — bildet den Inhalt der keltischen Verzierungskunst. — Von der pompejanischen Verzierungsweise, die nicht ohne Geist, aber als das Produkt launenhafter Willkür erscheint, ist wenig zu sagen, nur ihre Mosaiken sind für uns interessant, weil sie über das griechische Viereck hinausgehend, die Aneinanderreihung von Sechsecken erfanden und dadurch die Motive der regelmäßigen Flächenverzierung erweiterten.

Durch die Strömung der Völkerwanderung ging der letzte Rest römischen Kunstlebens unter und nur das Byzantinische, in welchem römische, griechische und asiatische Kunstelemente zusammenfließen, fristet sich noch fort. Im geometrischen Flächenornament verwendeten die Byzantiner die Zusammensetzung von Drei- und Sechsecken in einer neuen Weise und ihr Stil ist deshalb wichtig, weil er auf das ganze westliche Europa befruchtend einwirkte und die Entwicklung der mittelalterlichen Stile durch seinen Einfluß bedingte. (In der russischen Kunst sind die Einwirkungen des Byzantinischen bis in unsere Zeit unverkennbar). Die Araber und Mauren kombinirten das Sechseck mit dem Achteck zum geometrischen Flächenbild, und in der nach den Arabern benannten „Arabeske" kommen Pflanzenmotive schön und phantasievoll zur Verwendung.

In Mittel- und Westeuropa herrschte der romanische Stil, dem der Gebrauch des „Bandornamentes" und die Glas- und Marmormosaik eigenthümlich ist. Durch die Rückwirkung der Kreuzzüge, und den Einfluß des maurischen Stils kam im dreizehnten Jahrhundert der gothische Stil in Frankreich, Deutschland und England zur Ausbildung. Im Ornament wird jetzt vorzugsweise das Eichenlaub mit feinem Geäst, das Epheugeschlinge, die Distel, der Mohn, die Rose verwendet und in der Helm- und Wappenzierde ein neues dekoratives Motiv für die Ornamentik gewonnen. Die zierlich durchbrochenen Spitzen und Blonden, die dem Alterthum unbekannt waren, bringen zu dieser Zeit in die Frauenarbeit neuen Reiz und neues Leben. Außerdem bekundete sich der Geschmack und die Geschicklichkeit der Frauen dieser Zeit in der Verzierung von Altardecken, Priestergewändern u. s. w. durch den Plattstich und die Goldstickerei.

Zur Zeit der Hohenstaufen bildete sich überhaupt ein Kultus der wahren Schönheit aus und ihre Pflegerinnen — die Frauen — erscheinen in der edelsten und anmuthigsten Weise und verklären das häusliche und öffentliche Leben durch ihre kunstgeschickte Hand. Ruhige Schönheit und einfache Eleganz sind die Zeichen feingebildeten Geschmacks bis zur Mitte des vierzehnten Jahrhunderts.

Im fünfzehnten und zu Anfang des sechszehnten Jahr-

hunderts — die Zeit der Reformation — blühte der Renaissance-Stil, der besonders in Italien, wo die antiken Motive benutzt werden konnten, am reinsten zum Ausdruck kam, aber auch in Deutschland erstanden Meister, wie Michel Wohlgemuth, Albrecht Dürer, der später in England lebende Hans Holbein und Andere, welche Träger des neuen Kunststils geworden sind. In der Renaissance kommen sowohl die Typen der früheren Kunstperiode, als auch selbstständig der Natur entnommene Motive zur freiesten Darstellung und namentlich ist es das leichte Pflanzengeschlinge, das sich jetzt mit den mannigfaltigsten Thiermotiven im „Phantasieornament" vereinigt. Die Arabeske entwickelt sich zur schönsten Füllungszierde für Flächen, und im Festschmuck sind es die Festons und die Guirlanden, in denen der Charakter vollsaftigen Lebens zum idealen Ausdruck gelangt.

Unsere Frauen müssen ganz besonders dieser Zeit ihre volle Aufmerksamkeit zuwenden, um im Flächenornament, welches sie vorzugsweise zu pflegen berufen sind, wirklich Schönes zu leisten, vornehmlich Eleganz und Zierlichkeit in Form, Farbe und Anordnung zu lernen — Dinge, welche wir heute bei den Franzosen so hoch anschlagen und die durch ihre gegenwärtigen Bestrebungen — wie es scheint — einigermaßen wieder gut machen wollen, was sie durch die Einführung des Roccoco- und Zopfstils, der, wenn auch nicht geistlos, doch höchst leichtfertig ist und seine despotische Willkür bis in unsere Tage fortsetzt, an der Kunst und deren Verunzierung durch die Herrschaft der Mode, verschuldet haben. Hoffentlich ist diese Herrschaft gebrochen, denn seit der ersten großen Weltausstellung zu London 1851 beseelt ein noch nie dagewesener Wetteifer alle Kulturvölker der Erde: England, Frankreich und Deutschland haben auch in Bezug auf das Flächenornament ihre Aufgabe begriffen, und — genährt von den zauberhaften Gebilden der Perser und Indier, die namentlich in der Stickerei und Wirkerei wohl für alle Zeiten in der Formen- und Farbenschönheit das Mustergiltige erreichten, ringen alle Nationen des Occident's um die Palme des Sieges!

Die Kunst beginnt wieder alle Gebiete des Lebens zu verschönen, nur die Handarbeiten unserer Frauen blieben bis jetzt unberührt von dem neuen Völkerstreben. Unsere Töchterschulen scheinen noch kaum zu ahnen, daß die großartigen Schöpfungen der Kunstgewerbemuseen und die damit verbundenen Schulen für Kunstübungen sich auch an sie mahnend und einladend richten.

Dieser Mahnruf ist ein ernster und muß gehört werden. Dazu beitragen zu helfen, ist die Absicht des vorliegenden Werkes, von dem die erste Abtheilung, der „Verzierungsarbeit" gewidmet ist. An diese anschließend, wird eine zweite Abtheilung die „weibliche Nutzarbeit" umfassen und auch das Zuschneiden und die Näharbeit, die Strick-, die Häkel- und Filetarbeit, die Schling- und Knüpfarbeit, die Feder- und die Blumenplastik &c. darstellen. Die Schulen für das Zeichnen und das Ausmalen, das plastische Bilden, das Musterzeichnen und die Modellkomposition werden das Ganze der „Schulen der weiblichen Handarbeit" abschließen.

Für das Alter bis zu dem vierzehnten Jahre sind in keiner Schule bestimmte Berufsarbeiten zulässig, umsomehr müssen aber die „Formenarbeiten" geübt werden, durch welche ohne Rücksicht auf einen künftigen speziellen Beruf, die allgemein menschlichen Vermögen des Formen- und Farbensinnes, der Auffassung und verständigen Combination, in Verbindung mit der Handgeschicklichkeit, zur allseitigen harmonischen Ausbildung gelangen.

Neben dem Ausnähen und dem Flechten, dem Kreuzstich und der Schling- und Knüpfarbeit, dem Stricken und dem Netzen — Arbeiten, zu welchen in der obern Stufe der „Mädchenschule" nach und nach übergegangen wird, sind keinerlei Herstellungsarbeiten pädagogisch zu rechtfertigen. Wirkliche Herstellungsarbeiten können erst beim Eintritte in das Jungfrauenalter beginnen und hier haben „die Schulen der weiblichen Handarbeit", welche demnach diejenige Bildung voraussetzen, die wir als die allgemeine auffassen, einzutreten; sie müssen für das Alter vom vierzehnten bis zu dem siebzehnten Jahr allen Mädchen zugänglich sein und zwar in der „höhern Töchterschule" für die Mädchen der wohlhabenderen Klassen, und in der „weiblichen Lehrlingsschule" für die der minder Bemittelten und der Armen. Die höhere Töchterschule und die Lehrlingsschule müssen die Mädchen befähigen sich künftig eine wahrhaft edle Häuslichkeit in Einrichtung und Ausschmückung zu gründen und allen Anforderungen, welche das edlere gesellige Leben an die gebildete Frau in dieser Beziehung zu stellen berechtigt ist, zu genügen, insbesondere aber müssen die Jungfrauen in ihrer eigenen Erscheinung das Schöne in der Anmuth zum vollen Ausdruck bringen; nicht bloß in Gang und Haltung, auch in ihrer Kleidung. Wie es für jeden Menschen nur einen Gang und eine Haltung giebt, in welcher sich sein wahres Wesen aus seiner vollen Innerlichkeit in das Aeußere übersetzt, ebenso fordert auch jede Eigenthümlichkeit ihre besondere Berücksichtigung in der Toilette: Alter, Constitution, Größe und Wuchs, Haar- und Gesichtsfarbe, die Bildung der Kopfform, des Gesichtsschnittes, kurz Alles, worin sich eine Eigenartigkeit ausspricht, ist ebensowohl bei der Anordnung der Kleidung zu beachten, wie das jedesmalige Bedürfniß, welches durch die Tages- und Jahreszeit, durch eine ernste oder heitere Feierlichkeit bedingt ist, angemessen befriedigt werden muß.

Hieraus ergeben sich denn auch Forderungen für die weibliche Handarbeit in den Jungfrauenschulen, welche über das bisher Uebliche allerdings weit hinaus gehen, aber dafür auch Vieles Andere, was bisher geübt wurde, beseitigt wissen wollen. Der Kunstunterricht entspricht dem weiblichen Gemüthe, aber er darf am allerwenigsten ein bloßer Gedächtnißunterricht sein, vielmehr muß er in natürlicher Beziehung zu den Arbeiten stehen und an der Hand der historischen, mythologischen und technologischen Mittheilungen in das Leben überführen und zur schöpferischen Thätigkeit anregend und befähigend sein.

In den weiblichen Lehrlingsschulen muß die Handarbeit schon deshalb zur Hauptsache werden, weil sie zur speziellen weiblichen Berufsarbeit, und wo es die Noth gebietet, auch zu einer selbstständigen Frauenindustrie überführen und befähigen soll, jedoch darf der Nutzzweck, welcher die eigentliche Grundlage derselben ausmacht, nicht die ästhetische Seite in den Hintergrund drängen, vielmehr erhält diese dadurch noch eine besondere Bedeutung für die ärmeren Frauen und Mädchen, daß sie ihren für das Anmuthige und Gefällige gebildeten Sinn durch die Ausschmückung ihrer sonst dürftigen und kahlen Häuslichkeit in thätiger Weise bekunden können; abgesehen davon, daß sie durch die Geschicklichkeit ihrer Hände dem Hause und der Familie Mittel zuführen, welche die bescheidene Einnahme des Mannes oder des Vaters erhöhen, sind sie auch im Stande, eine trauliche Gemüthlichkeit in ihrem Kreise zu schaffen.

Eine richtige, alle Lebensverhältnisse der Mädchen und Frauen des Arbeiterstandes ins Auge fassende, umsichtige und verständnißvolle Leitung und Erziehung, hat in Bezug auf die Handarbeit die Schülerin auch vor jeder einseitigen Fertigkeit und eingeschränkten Geschicklichkeit zu bewahren, damit sie einerseits nicht maschinenmäßig arbeite und dadurch abstumpfe, auch bei der jetzt so mächtigen Concurrenz vor plötzlicher Erwerbslosigkeit geschützt werde. Jede Schülerin muß vielseitig geschickt und geübt sein und sich überall zu helfen wissen. Die Zeit, welche darauf verwendet wird, die Schülerin planmäßig an die Arbeit zu gewöhnen, sie durch die Arbeit und zur Arbeit zu erziehen, sie in den verschiedenen Beschäftigungen gleich geschickt zu machen, die Geschicklichkeit ihrer Hand überhaupt, ihr Augenmaß, ihren Sinn für geschmackvolle Formen zu entwickeln, darf als kein verlorene betrachtet werden, denn der karge Lohn, den die, kaum den Kinderschuhen entwachsene Fabrikarbeiterin hat, die ohne alle gründliche Ausbildung nur Maschinendienst verrichtet, holt sich reichlich ein.

Und wie gefährlich und von welch traurigem Einfluß für das ganze spätere Leben sind nicht auch die Berührungen, in welche die noch sittlich- und geistigunreifen Mädchen gebracht werden; sie verlieren ihre eigentlich weibliche Bestimmung aus den Augen, sie geben sich selbst auf und verkümmern schließlich in Verborgenheit oder auf offener Straße. Die Wenigen, welche in die Ehe treten, sind schon so sehr an den öffentlichen Erwerb gewöhnt, daß sie keinen Sinn mehr für eine gemüthliche Häuslichkeit haben, vielmehr das Familienleben im Keime vergiften. Darum ist es vor allen Dingen die Aufgabe der „Vereine zur Ausbildung für die Erwerbsfähigkeit der Frauen" auf eine gänzliche Umgestaltung in unserem weiblichen Erziehungswesen und in der Stellung der Frau zur Gesellschaft hinzuwirken und die Surrogatrettung, nachdem bereits die besten Jahre der Entwicklungs- und Bildungsfähigkeit der Mädchen mit nutzlosen Tändeleien und raffinirtem Blendwerkstreiben verschwendet oder in einem dürftigen und armseligen Unterrichte erfolglos verstrichen sind, nur als einen von der gegenwärtigen Noth gebotenen Durchgangszustand anzusehen und Schulen zu schaffen, in denen die Mädchen eine geistig sittliche und praktisch-ästhetische Ausbildung erhalten, um also ausgerüstet ihrer weiblichen Bestimmmung — in welcher Richtung es immer sein möge — ganz genügen zu können, sich zu wirklich produktivem Schaffen zu erheben. Nur eine das ganze weibliche Leben innerlich erfassende, das Gemüth und den Willen durchdringende Idee der Gemeinschaft im Genuß und in der Arbeit wird den Geist wecken und nähren, der die Macht hat, die Frau sittlich-geistig frei zu machen und sie auf ihre eigenen Füße zu stellen — nicht sie dadurch zu isoliren, sondern — sei es in der Familie oder in der Gesellschaft, als Mitglied einer Berufsgenossenschaft oder als Repräsentantin des Thrones — inmitten des großen Lebensganzen liebend und wirkend dem Manne ebenbürtig zur Seite zu treten. —

Der Gedanke einer „allgemeinen Frauenindustrie-Ausstellung" ist ein glücklicher zu nennen, nicht sowohl, um darzuthun, was die Frauen der verschiedenen Länder zu leisten vermögen, als um überhaupt einen Einigungspunkt für weibliches Leben und Streben zu gewinnen, um die Frauen als eine einige Macht, als die erste Großmacht im Reiche des Schönen zur Entfaltung aller ihrer weiblich-eigenthümlichen Fähigkeiten zu veranlassen; gewiß wird auch die „Frauenindustrie-Ausstellung zu Berlin" von zeugender Kraft für zukünftige Schöpfungen der Arbeit von und für kunstgeübte Frauenhand sein, und wenn der Zusammenfluß nationaler und internationaler Bewerbungen, um den Preis der Krönung, zum Ringen und Streben anceifern und auch die armen Mädchen und Frauen mit Muth und Begeisterung erfüllen wird, so sollen „die Schulen der weiblichen Handarbeit" ihrerseits dahin wirken, bei diesem Ringen und Streben in dem Gebiete der Frauenarbeit neue Wege zu bahnen; sie sollen hinführen, nicht nur zur selbstständigen Leistungsfähigkeit und damit zum Erwerb, auch zur Verschönerung des Hauses, des Familienlebens und der Geselligkeit durch die bildende, gestaltende und sinnig schaffende Hand der Frau:

Die dann, als schöne Hand geehrt,
Bei ihrer Kunstentfaltung
Dem Stoffe giebt erst seinen Werth
Durch künstlerische Gestaltung.

Die Schule der Linienverzierung.

(Der Ketten-, Stepp- und Stielstich. — Das Litzenaufnähen. — Das Durchziehen.)

Wo immer wir den ersten Spuren des menschlichen Daseins begegnen mögen — der Trieb sich zu schmücken, den eigenen Körper wie die Gegenstände des bloßen Bedürfnisses und der Zweckmäßigkeit zu verschönern und den ernsten wie den heitern Gefühlen und Stimmungen in sinnigen Formen- und Farbenspielen Ausdruck zu geben, ist allen Menschen eingeboren, und die Befriedigung dieser geistigen Triebe von derselben inneren zwingenden Nothwendigkeit für sie, wie der Drang Hunger und Durst durch Speise und Trank zu stillen, wie das Bedürfniß, den Körper von den unbehaglichen Einflüssen der Witterung durch Obdach und Kleidung zu schützen. Der Sinn für schickliche Anordnung ist insbesondere dem weiblichen Gemüthe eigenthümlich und offenbart sich schon bei dem kleinsten Mädchen in dem Verlangen nach Nettigkeit und anmuthiger Kleidung. Die Sitte, die Mädchen in Handarbeiten zu unterweisen, findet sich schon bei den waldindianischen Frauen Nordamerikas, die noch keine Häuslichkeit und kein Familienleben kennen und sich dennoch nicht begnügen, nur den äußersten Nothbedürfnissen zu dienen, vielmehr ihre Freude am Schönen haben und ihren Kunsttrieb auch in Zier und Schmuck äußern. Ja Schmuck und Zierrath — Ornament — sind der Ausgangspunkt für jede Kunstübung. — Das einfachste Mittel für lineare Zierfiguren, sei es in Ketten-, Stepp- und Stielstich, im Aufnähen von Litzen oder im Durchziehen von Mustern in genetzten Stoffen, ist der Faden, der sich als feine Linie von der Unterlage stets anmuthig abscheiden muß. Diese einfachen Kunstmittel erfordern eine reine, klare und stilvolle Zeichnung, wie es Raum, Stoff oder Zweck der Arbeit bedingen.

Der Ketten-, Stepp- und Stielstich erlaubt die Verwendung von geraden und geschwungenen Linien zu regelmäßig-geometrischen Figurenverbindungen sowohl, als auch zur Darstellung von Zierfiguren, bei welchen das Pflanzengeranke, das Blumen-, Blätter- und Fruchtwerk, selbst die Thierform — insbesondere Vögelgestalten — die Motive leihen. Der Steppstich giebt die zartesten und feinsten Linien, der Kettenstich breitere und flachaufliegende, wogegen der Stielstich, wie sein Name schon sagt, runde Linien auf der Fläche bildet.

Auch die Litze wirkt als Linie, doch beschränkt ihr schon mehr bandartiger Charakter den ihr angehörigen Formenkreis auf in sich zurückkehrende geometrische Linienverschlingungen und auf die einfachsten Pflanzenmotive, unter denen die Kleeblattform die gebräuchlichste ist. Scharfausgeprägte Ecken können durch die aufgenähte Litze nicht schön dargestellt werden, es kommt vielmehr darauf an, dem kalligraphischen Schnörkelwerk ähnliche Linienspiele damit auszuführen.

Das Durchziehen von Faden in Tüll begünstigt hauptsächlich Figurenbildungen, die an Schlingwerk — Winde und Epheu — erinnern und den Charakter des Leichten und Guirlandenartigen haben. Man nimmt Glanzgarn, Seide oder feine Wolle zum Durchziehen. Entweder sind die Faden mit dem Grund von gleicher Farbe oder dieser ist andersfarbig, immer aber muß sich die Linie von dem durchsichtigen Grunde zart abheben, so z. B. wirkt lichtgrauer Seidenfaden in rosa Tüll, lichtblaue und goldgelbe Seide in weißem Tüll gut, hauptsächlich aber kommt Weiß in Weiß und Schwarz in Schwarz zur Anwendung.

Im Gegensatz zum Durchziehen haben die in Ketten-, Stepp- und Stielstich, sowie die durch Litzenaufnähen dargestellten Figuren, eine feste und dichte Unterlage und können in jeder Farbe auftreten. Hat die Figur jedoch eine kräftig wirkende Farbe, so muß der Grund ruhig und zart wirken, z. B. auf schwarzgrüne Unterlage nimmt man Hellgrün, auf rothbraune kräftig Grün, auf graugrüne Roth. Auf weißem, schwarzem oder grauem Grunde können alle Farben zur Anwendung kommen, und zu einem lebhaftfarbigen Grunde wählt man schwarz. Die Litze tritt bei der Verzierung in verschiedener Breite auf; die breitere Litze schließt nach Außen hin ab, oder bildet in dem Mittelbild die Hauptfigur. Anstatt schmälerer Litze neben der breiten ist auch der Gold- oder Silberfaden zu gebrauchen. Der Silberfaden wirkt neben Blau und Gelb, der Goldfaden neben Grün und Violett; neben Roth oder auf rothem Grunde wirken Gold- und Silberfaden gleich gut. Beim Kettenstich muß sich der Gold- oder Silberfaden den gegebenen Linien anschmiegen und darf nicht, wie bei der Litze, als selbstständige Parallele erscheinen. Litze und Kettenstich können gleichzeitig in Anwendung kommen, die Kettenstichlinie vertritt dann die Stelle der schmäleren Litze.

Von den Längenverzierungen — Einfassungen und Bordüren — sind die Eck- und Mittelbilder zu unterscheiden und der Stil muß dem Zweck der Verzierung entsprechen. So wählt man z. B. bei Ballfestlichkeiten helle heitere Farben, phantastische Verzierungsmotive für welche der Renaissancestil mit seinem Reichthum von Mitteln, Heiterkeit und Scherz zu versinnlichen, sich vorzugsweise eignet, wogegen der gothische Stil, der das Gepräge ungestillten Sehnens und erhabenen Ernstes hat, der religiösen Stimmung und den Gefühlen der Trauer angemessen ist, und der griechische in seiner maßvollen Schönheit der feierlichen Ruhe Ausdruck gibt.

Tafel I.

Längenverzierungen. 1. Spätrömisches Motiv: zwei verschiedene Palmetten abwechselnd aneinandergereiht; der Grund ist schwarz gedacht, die Zeichnung in lebhaftem Roth, die Punkte weiß (matte Perlen).

2, 4, 5 und 6: Spätgothische Motive mit Verwendung der Blattform.

2. Guirlandenartige Bordüre. Geschwungene Parallellinien bilden eine Art Mäander und verbinden sich abwechselnd zu einfachen und doppelten Rauten, die in Blattformen ausmünden. Zeichnung in Goldfaden; Grund hochroth. Auch andersfarbig auszuführen, aber in lebhafter Stimmung zu halten.

3. Renaissance-Bordüre für ein Trauerkleid. Die Grundform bildet eine Art Blume, aus deren Stiel, — welcher mit einer Perle abschließt — Schneckenblätter symmetrisch herauswachsen und in ihrer Mitte eine Kelchblume tragen. Ein gleiches Motiv mit einem Mittelblümchen schließt nach Oben ab. Das Ganze schwarz auf schwarzem Grunde.

4. Gürtelverzierung: geschwungene Parallellinien, welche in gleichmäßiger Wiederholung Rauten, Schlingen und Blätter bilden. Die Zeichnung muß sich hell von dunklem Grunde abheben, z. B. von schwarzem Grunde gelb- oder lichtblau.

5. Aufwärtsstrebende Randverzierung — für Kettenstich, mit Verwendung von Perlen — ein Pflanzengewinde darstellend. Das Motiv ist einem Gemälde der altdeutschen Schule entnommen, dort Goldperlen und Goldfaden auf blauseidnem Grunde. Stimmung weihevoll. Die Zeichnung kann auch auf schwarzem Grunde goldgelb oder blau, auf rosa weiß genäht werden. Goldperlen auf schwarzem, mattweiße auf rosa Grund. Die Abschlußlinie wird kräftiger genäht oder durch eine schmale Litze dargestellt und in der Farbe einen Ton tiefer gehalten als die Zeichnung.

6. Aufwärts oder nach innen strebende Bordüre für einen schweren Stoff im Charakter der Kirchenteppiche und Gewandverzierungen des fünfzehnten Jahrhunderts. Einem Originalteppich aus jener Zeit entnommen. Ranken, denen Blätter und Früchte entsprießen, bilden die Zeichnung, die in Goldfaden auf dunkelrothem, violettem, dunkelgrünem oder dunkelblauem Grunde ausgeführt wird. Die untern Rankenlinien werden breiter genäht. Stimmung prunkvoll.

Tafel II.

7. Renaissance-Bordüre, bei welcher der sogenannte „laufende Hund" — ein in die Länge fortgesetztes Schneckenornament von Vitruv — das Motiv bildet. Schwarze Linien auf weißem oder rothe auf schwarzem, auch lederfarbnem (braunem) Grunde. Wird die Verzierung für einen farbigen Vorhang verwendet — zu einem weißen ist die Zeichnung zu schwer — so ist sie einen Ton dunkler als der Grund zu halten.

8. und 9. Zwei Eckverzierungen im Renaissance-Stil mit Verwendung der griechischen Schneckenform; 8 einfach, 9 etwas reicher durch die größere Mannigfaltigkeit der Blätter und Blumen.

Die Zeichnung schwarz, roth oder blau auf Weiß. Werden Perlen für die Ringlein genommen, so können es nur schwarze oder Goldperlen sein.

10. Mittelfigur im Renaissance-Stil mit Benützung der griechischen Schnecken- und Palmetten-Akroterien. Von der Mitte aus wachsen symmetrisch angeordnet Schneckenblätter, welche nach oben strebend in ihrer Mitte palmettenartige Blumen tragen. Grund entweder weiß oder grau mit schwarzen Linien, oder grau, auch schwarz mit weißen Linien.

Tafel III.

11. bis 16. Schuhverzierung mit Verwendung von Renaissance-Motiven. Die Farbe des Schuhes muß stets eine dunkle und matte sein, auch dürfen die farbigen Verzierungslinien auf gestickten Schuhen niemals grell hervortreten; je lebhafter daher die Farben des Grundes sind, um so feiner ist die Zeichnung zu nähen. Goldfaden und Goldperlen sind nur bei weißen Schuhen statthaft, und diese selbst nur bei einem weißen Anzug. Blaue, grüne, gelbe und rothe Schuhe sind ganz geschmackswidrig.

Tafel IV.

Renaissance-Verzierungen. 17. und 18. Manchetten-Verzierungen. Die Stiele der Bouquets müssen stets gegen die Hand gerichtet sein.

19. und 20. Einsatzverzierung. Guirlandenmotiv, einem venetianischen Original entnommen.

Diese vier Zeichnungen werden mit schwarzer Seide auf weißem Stoff oder mit weißer Seide auf schwarzem Stoff ausgeführt; die beiden letzten (19 und 20) werden auch mit rother oder blauer Seide auf weißem Grunde von guter Wirkung sein.

21. Verzierung für eine Brieftasche, einen Album- oder Kästchen-Deckel. Motiv: zwei Delphine mit Laub- und Blumenwerk durchschlungen. Tuch- oder Lederunterlage; Linien in goldgelber Seide.

Tafel V.

22. Schneckenornament im Renaissance-Stil für eine Uhrtasche. Violetter Stoff — Sammt oder Tuch. — Die Zeichnung wird mit grüner Seide ausgeführt und mit Goldperlen besetzt. Der für die Uhr bestimmte Raum wird grün gefüttert.

Tafel VI.

23. Verzierung für die Thür eines Schlüsselschränkchens im Charakter der Renaissance. Die Umrahmung wird durch Pflanzenmotive gebildet; in den Ecken viertheilige Rosetten. Das Motiv des Mittelbildes ist ein nach Beeren pickender Vogel in stilisirtem Laubwerk, welches einem Blumentopfe entsprießt. Die Zeichnung wird mit gelber Seide und Goldperlen auf dunkelbraunem Leder ausgeführt. Der Holzrahmen des Schränkchens muß von dunklem Mahagoniholz sein.

Tafel VII.

24. Rockbesatz im Renaissance-Stil. Schwerer kastanienbrauner Wollstoff als Grund. Die Palmetten und die nach oben hin abschließenden Sechsecke werden mit schwarzer Seide oder Wolle ausgefüllt. Die um den ganzen Rock sich fortsetzende Arabeske wird um einen Ton heller als der Untergrund ausgeführt. Die Verzierung beginnt in den beiden Palmetten, deren Spitzen sich zu Ranken entwickeln; bei ihrer Kreuzung schließt ein Blumenkelch mit Rosenlaub nach unten ab. Auch nach oben hin wächst Rosenlaub, das von leichten Ranken umschlossen wird, die, emporstrebend, an der Spitze Blumen tragen. Zwischen beiden Palmetten liegt ein Blumenkelch, dem zu beiden Seiten Rosen entsprießen, die wieder nach obenhin — in Laub und Blumen — leicht verwachsen. Ueber den beiden Palmetten bildet den Schluß des Ganzen eine Mittelblume, deren Einfassung von Innen nach Außen und zugleich nach Oben ein Streben ausdrückt. Die zwischen den Palmetten liegenden Blumen stimmen mit der Mittelblume in der Form überein. Auf blauem Grunde wird die Zeichnung weiß, auf dunkelgrünem oder violettem Stoff hellgrün ausgenäht.

Tafel VIII.

25. und 26. Motive für die Randverzierung aus der Frührenaissance, einem Originale aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts entnommen.

25) Blumenarabeske mit Vögeln: ein nach Oben spähender Adler, ein Pelikan, der sich die Brust aufhackt, um seine Jungen mit dem eignen Blute zu nähren und eine ausfliegende Taube.

26) Vögel in Laub-, Blumen- und Fruchtgewinden. Der obere Vogel nach einer Traube pickend, der untere an einen gereizten Hahn und der mittlere an den deutschen Reichsadler erinnernd.

Beide Ornamente werden am Besten im Stielstich auf Tuch, Leinwand, Seide oder Leder genäht. Die Farbe der Zeichnung kann je nach der Unterlage verschieden gewählt oder auch den Naturfarben der Blätter, Blumen, Früchte und Vögel angepaßt werden.

Tafel IX.

Motive für das Litzenaufnähen. 27. und 28. Zwei keltische, in sich abgeschlossene Mäanderformen.

27) Zopfmäander zur Rand- und Spangenverzierung;

28) Der die Schleife und den Knoten vereinigende Mäander. Beides Symbole der Urverkettung.

29. bis 33. Rosettenverzierungen.

29—32) Geometrische Figuren: 29 und 30 aus dem Dreieck, 31 und 32 aus dem Viereck abgeleitet.

33) Rosette mit Blatt- und Blumenformen, deren Mitte ein geometrisches Linienspiel ausfüllt.

Die breiten Linien werden mit Litzen genäht, die zarten mit Gold- und Silberfaden, oder mit schmäleren Seidenlitzen, auch in feinem Ketten- oder Steppstich ausgeführt.

Tafel X.

34. Randverzierung für das Litzenaufnähen. Pflanzenmotiv.

35. Sophakissen mit Randverzierung, Ecken und Mittelbild. Der äußere Theil des Randes wird durch einen maurischen Mäander mit Kleeblattansätzen nach Innen gebildet, der innere ist aus Blattformen gestaltet, die, mit Ausnahme der Eckblätter, nach Innen gerichtet sind; jene streben auswärts. Die Mittelverzierung ist eine sechstheilige maurische Doppelrosette, die in der Mitte einen sechsstrahligen, in Blättern auslaufenden, Stern hat und von der zweiten nach Innen gerichteten Rosette, die in Kleeblattformen endigt, umschlossen wird. Die den Kleeblattformen gegenüberliegenden Ecken sind durch Blättchen, die nach Außen wachsen, geziert. Wenn kornblaues Tuch zur Unterlage dient, sind die Litzen lebhaft roth, und die feinen Linien Goldfaden; auf schwarzem Grunde erhält der Rand lebhaft blaue Litzen mit Goldfaden und die Rosette rothe Litze mit Goldfaden. Bei rehbrauner Tuchunterlage sind schwarzseidene Litzen und Silberfaden zu nehmen.

Tafel XI.

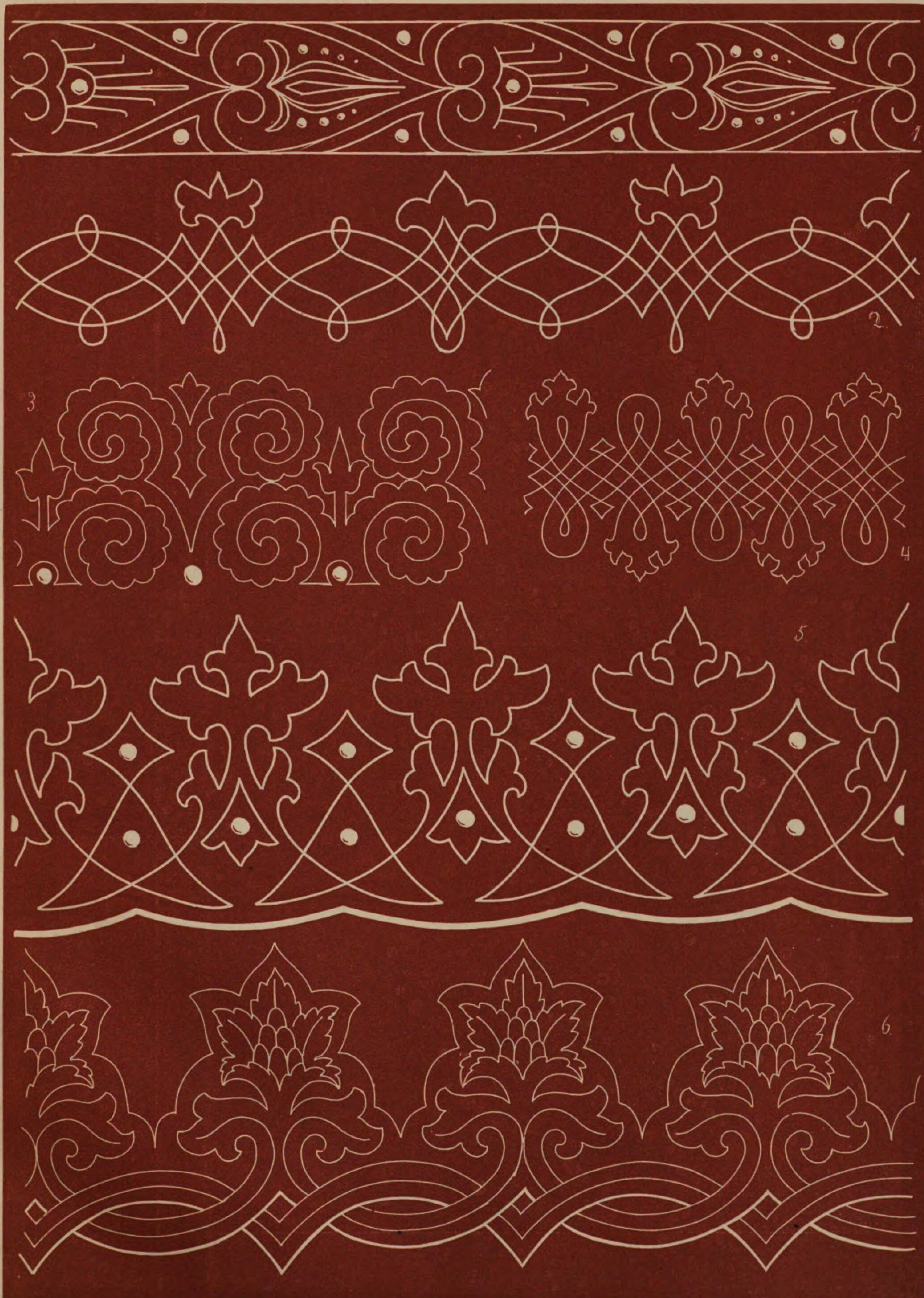
36. Deckenverzierung für Litze und Kettenstich. Tuch- und Unterlage dunkelgrün, Litze schwarz, die feinen Linien goldgelb; Goldperlen; oder auch: Unterlage violettbraun, Litze lebhaft grün, die feine Linie weiß. Perlmutterperlen. Oder drittens: Unterlage dunkelblau, Litze hellblau, die feinen Linien mit goldgelber oder weißer Seide; zu letzterer Perlmutterperlen, zu ersterer Goldperlen.

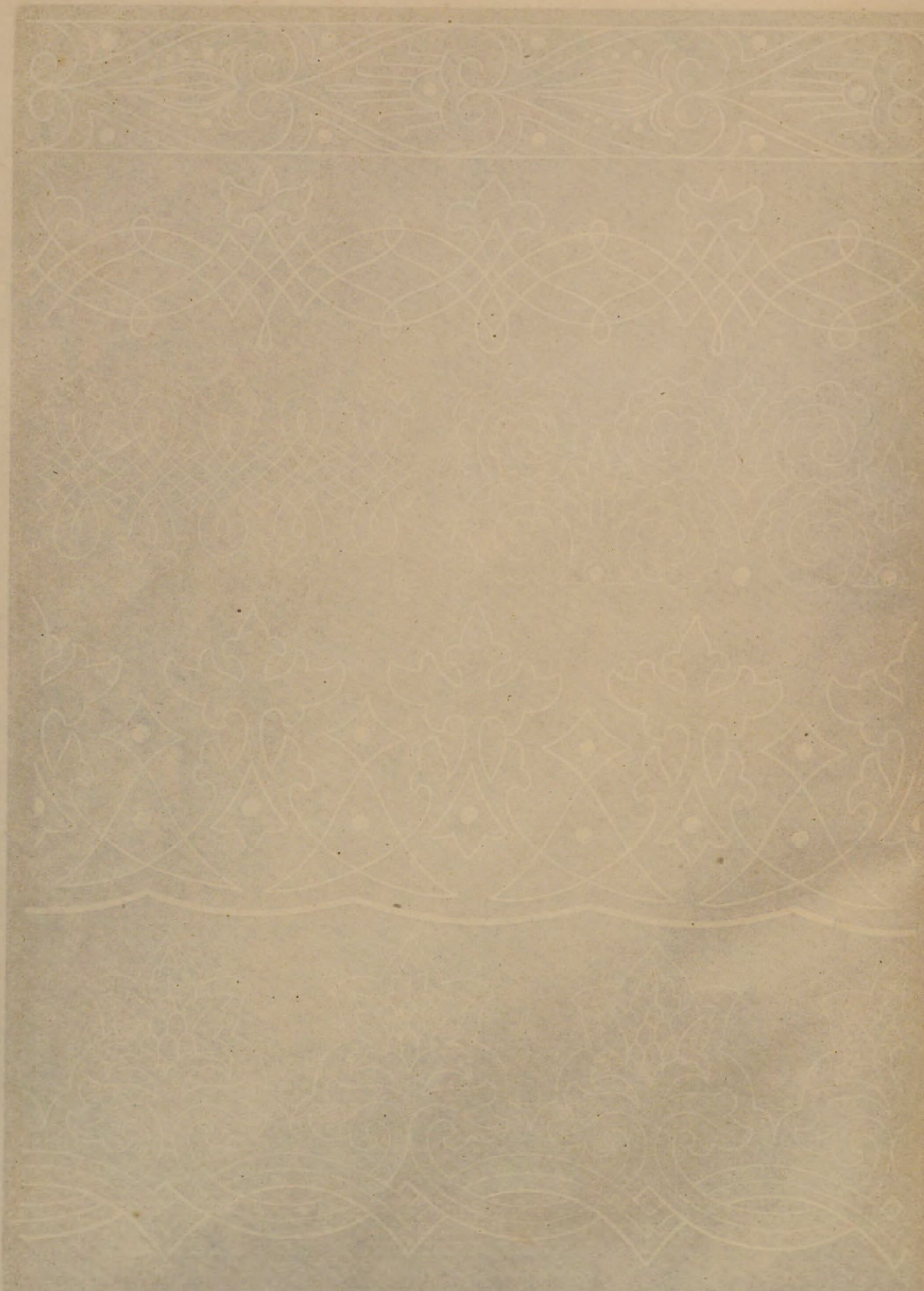
Tafel XII.

Figurendurchziehen in Tüll. Windenmotiv zu einem Vorhang: mit Ausbogung, mit Saum- und Randzierde und Dessinblümchen in Vergißmeinnichtart. Stoff: weißer Tüll, die Zeichnung: weißes Glanzgarn. Zu einem Ballkleide angewendet: rosa Tüll und weiße Seide für die Zeichnung; oder: weißer Tüll mit blauer, goldgelber oder weißer Seide. In allen Fällen müssen die Blümchen nach oben gerichtet sein. — Auch die Figuren 1—7, 19 und 34 eignen sich zum Einziehen in Tüll. —

Die auf den Tafeln gegebenen Motive sind, wie sich von selbst versteht, dem Stoffe und dem Zwecke der Arbeit anzupassen, und ist die Zeichnung hiernach zu vergrößern oder zu verkleinern. Bei den Tüllarbeiten wird das auszuführende Muster untergeheftet; bei dichten Stoffen zum Figurenausnähen mit Litze und Seide, wird dasselbe in der bekannten Weise vorher aufgezeichnet. Außerdem sind nach den hier gegebenen Motiven selbstständig neue Zeichnungen zu entwerfen, oder mit Festhaltung der stilistischen Grenzen jeder einzelnen Arbeit, selbst Muster zu erfinden, und es soll auch nicht versäumt werden, die besten Motive aus den verschiedenen Kunstperioden zu sammeln, nach ihren Stilen, Zeiten und Meistern in „Musterbüchern" zu ordnen und zu charakterisiren. (Indische und persische Muster. Muster aus der Hohenstaufenzeit und der Albrecht-Dürer-Periode.)

Berlin, Druck von Max Lichtwitz, Jüden-Straße Nr. 34.


1
2
3
4
5
6




22.



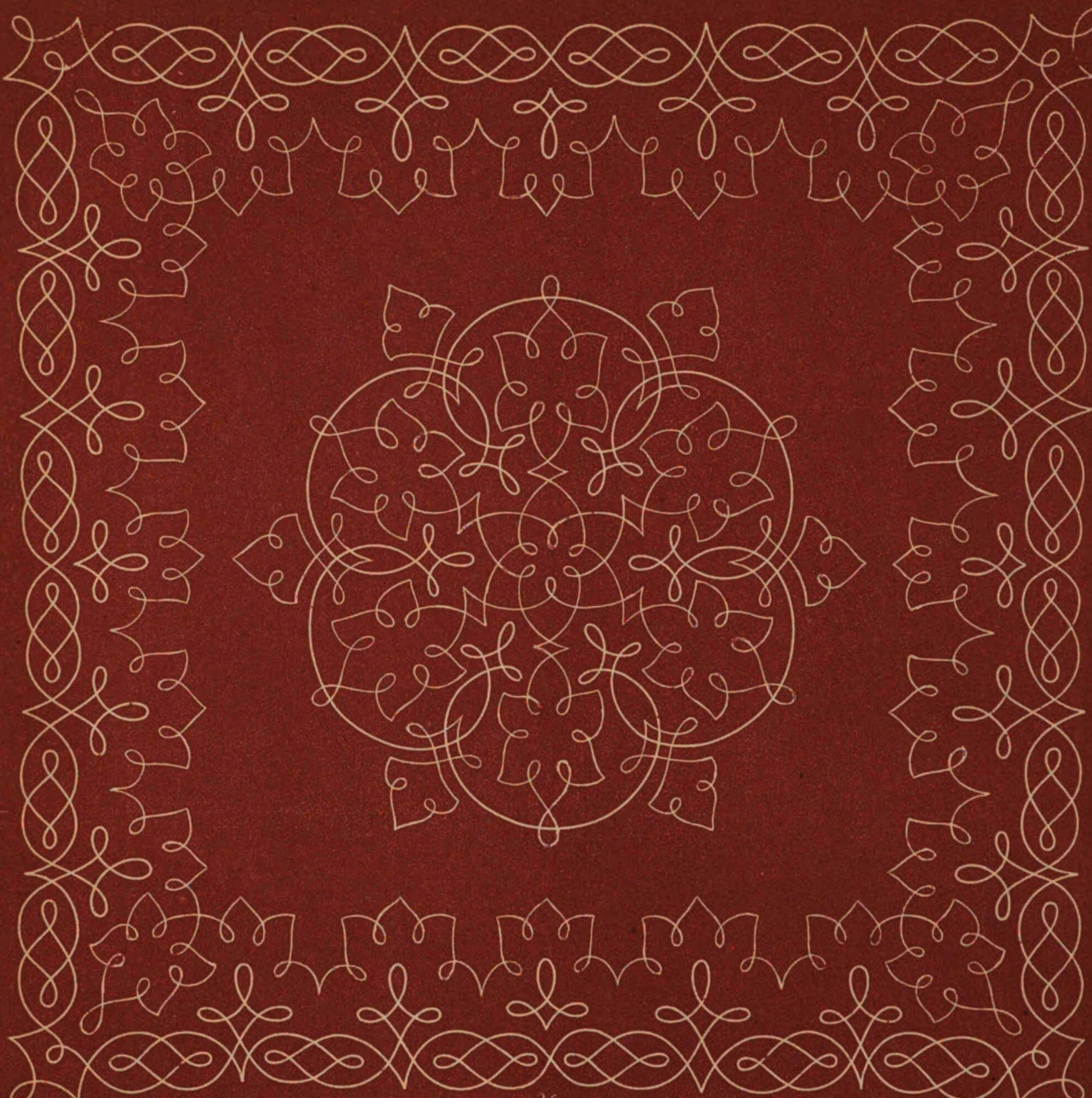

22

IV




25.
26.
W.H.

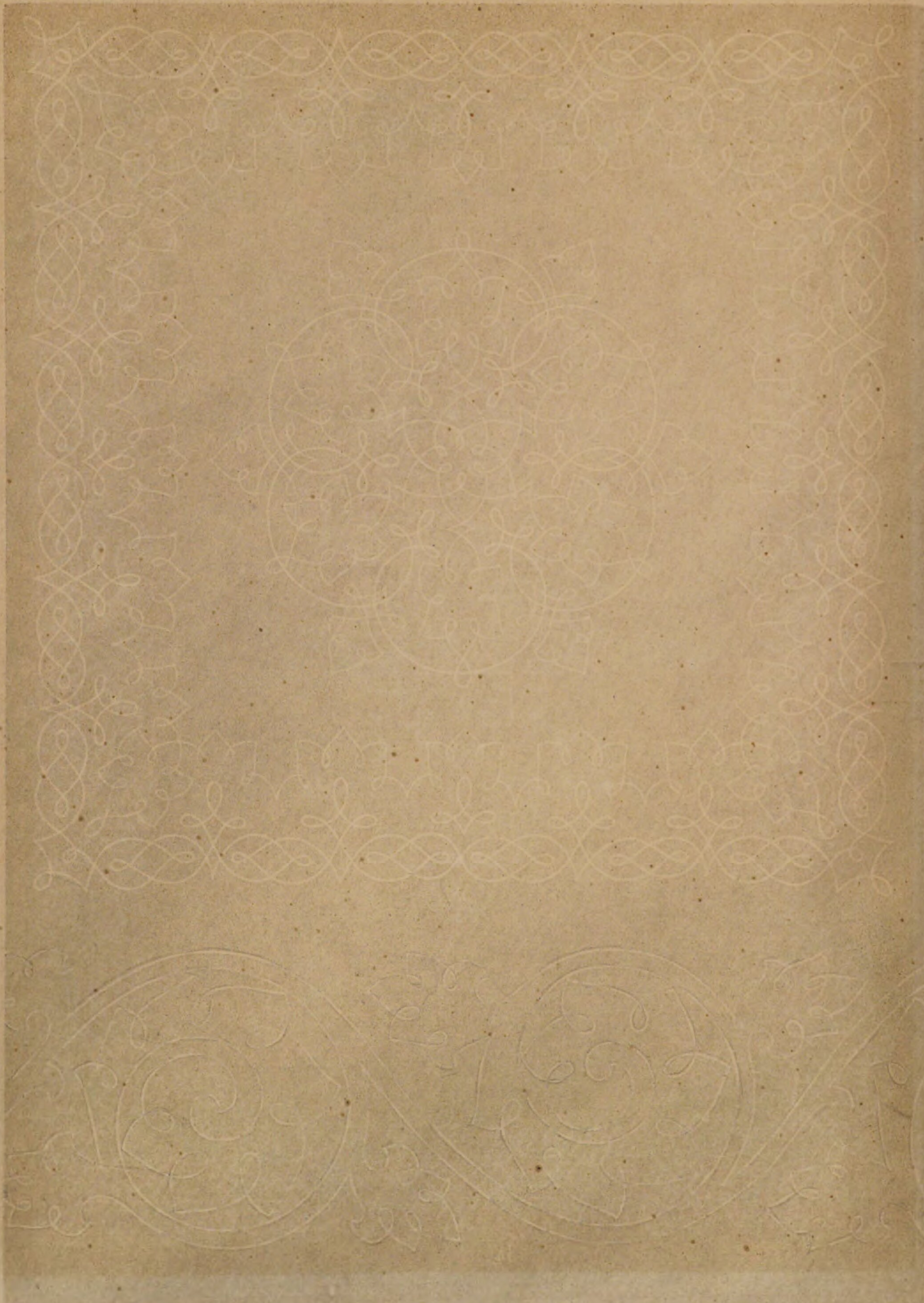

29.
27.
30.
33.
31.
28.
32.



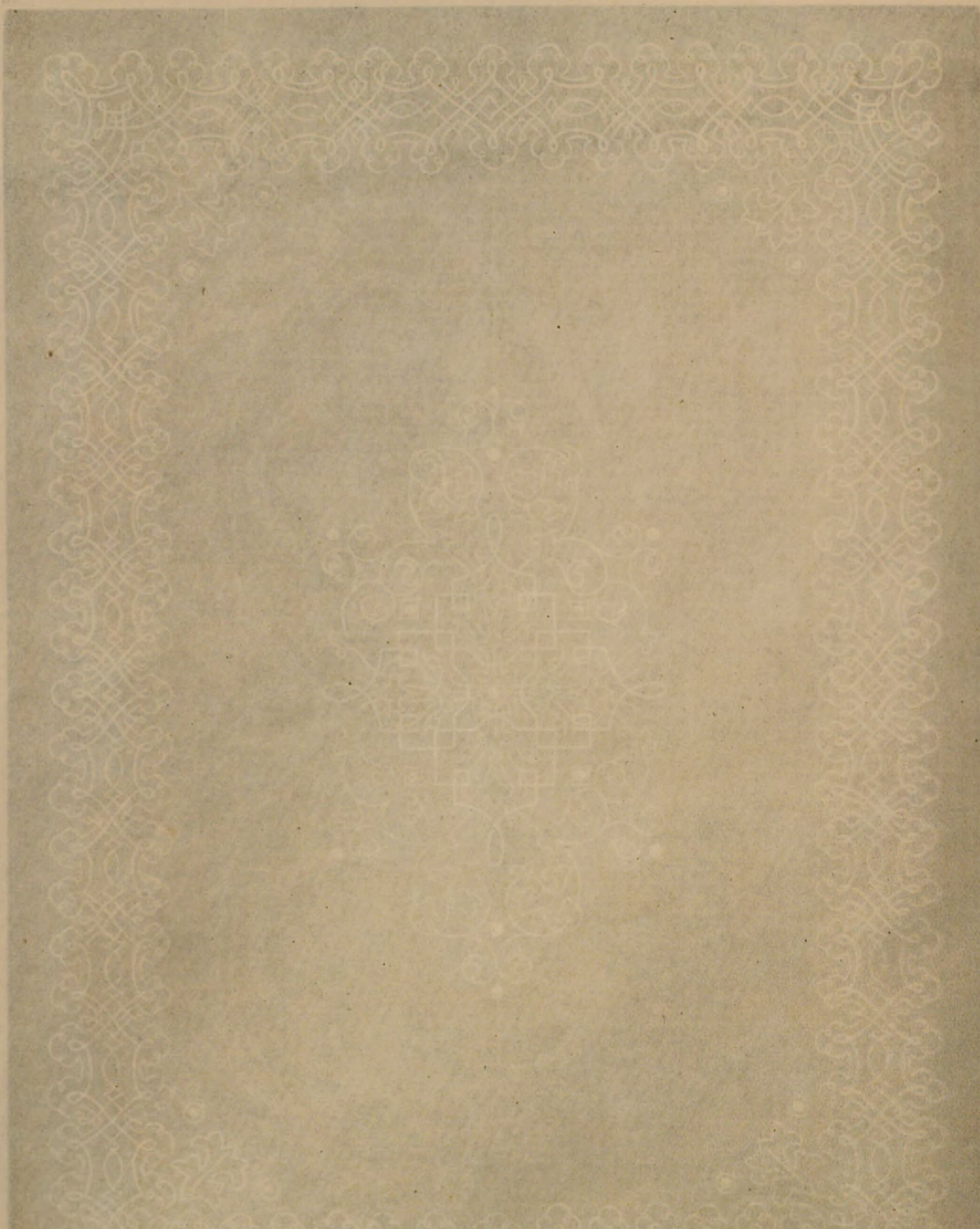
35.

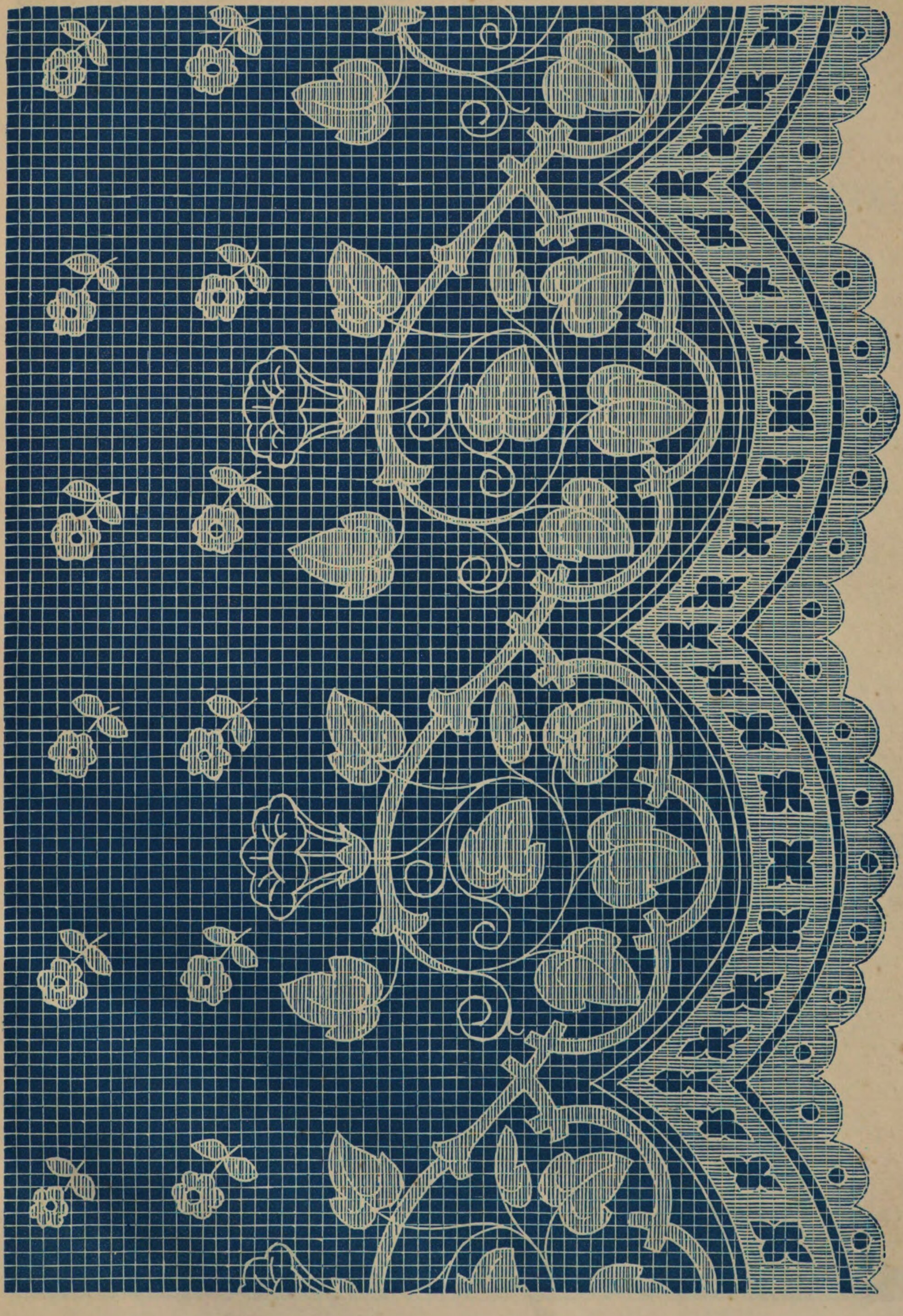


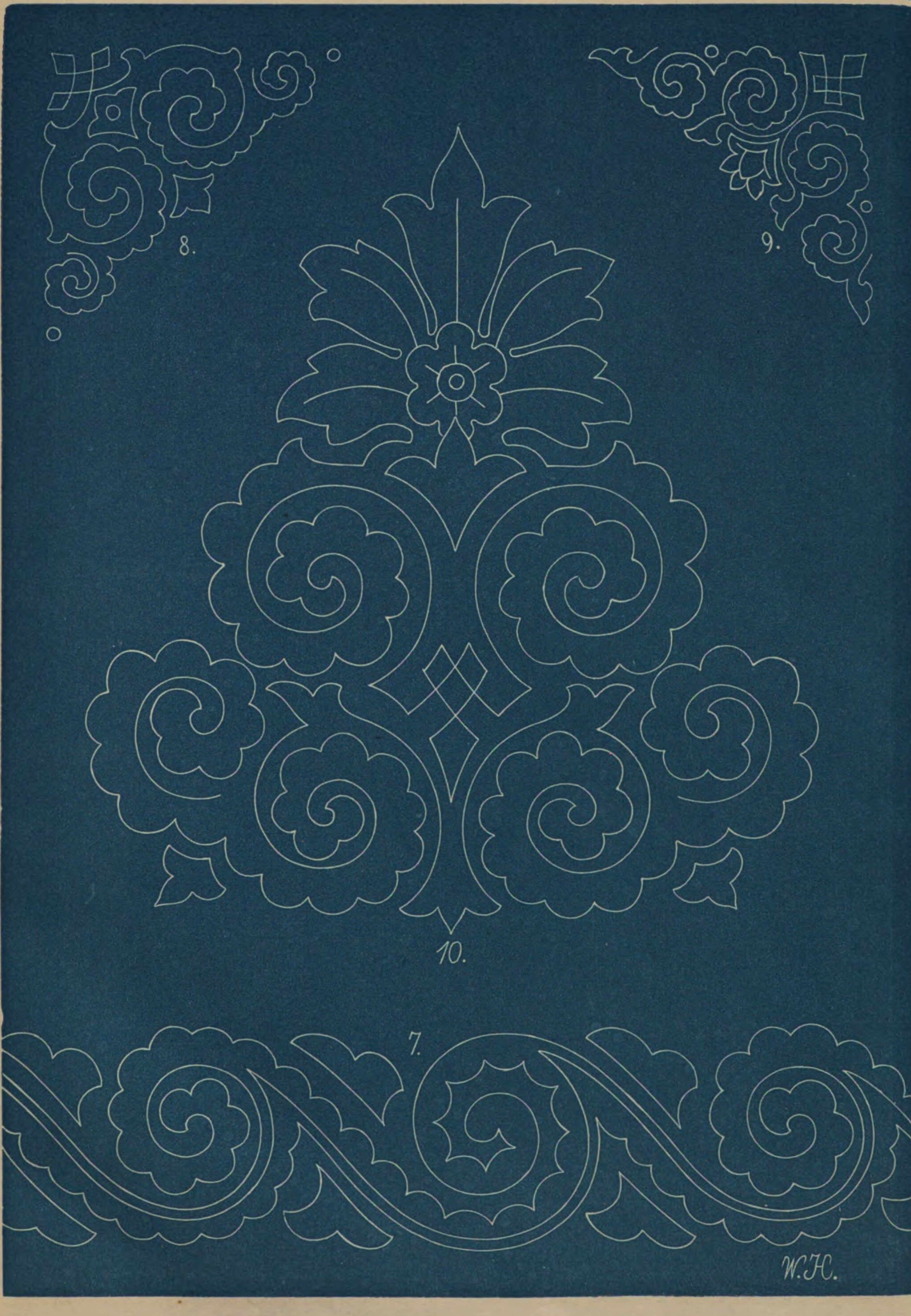
34.

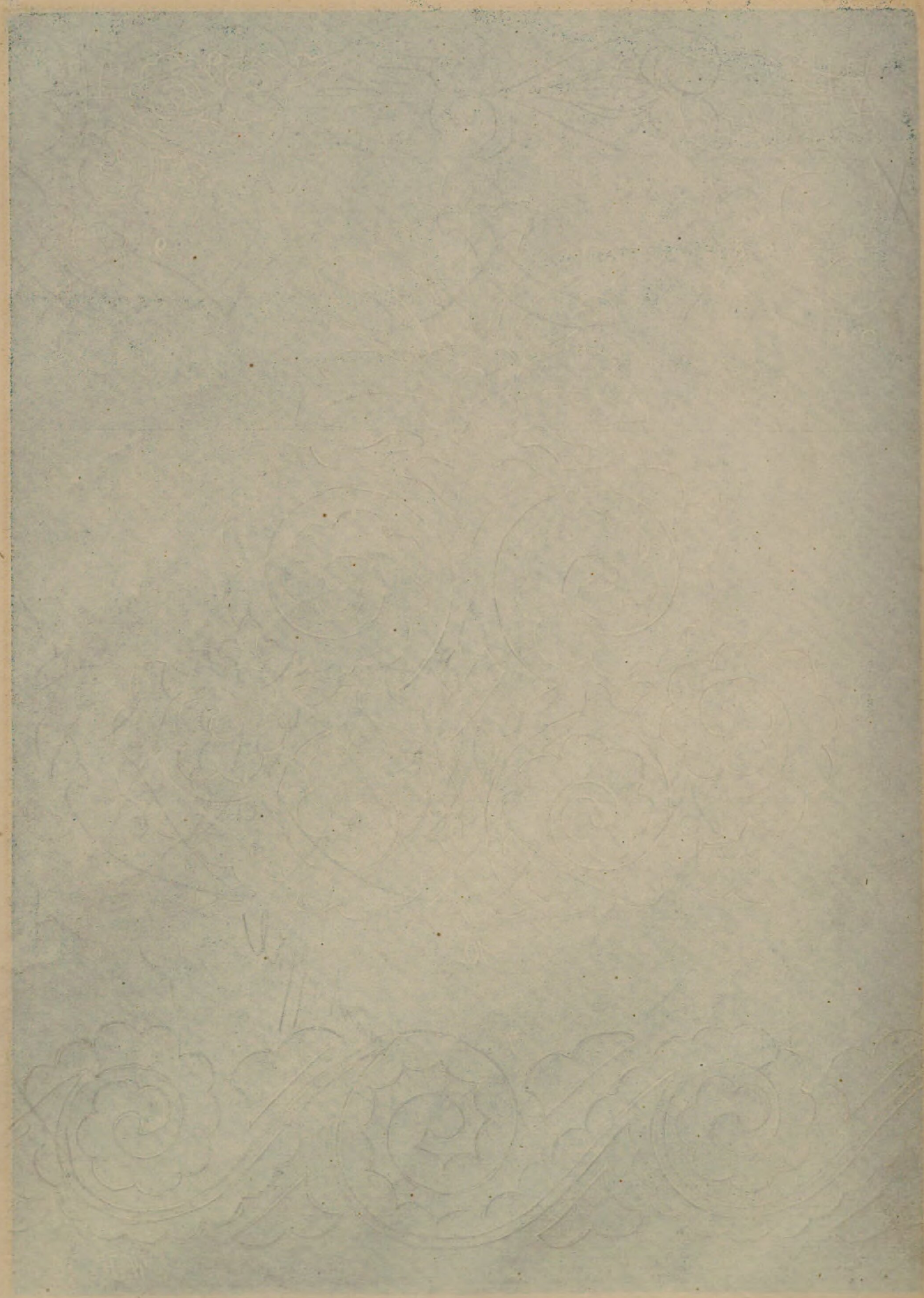


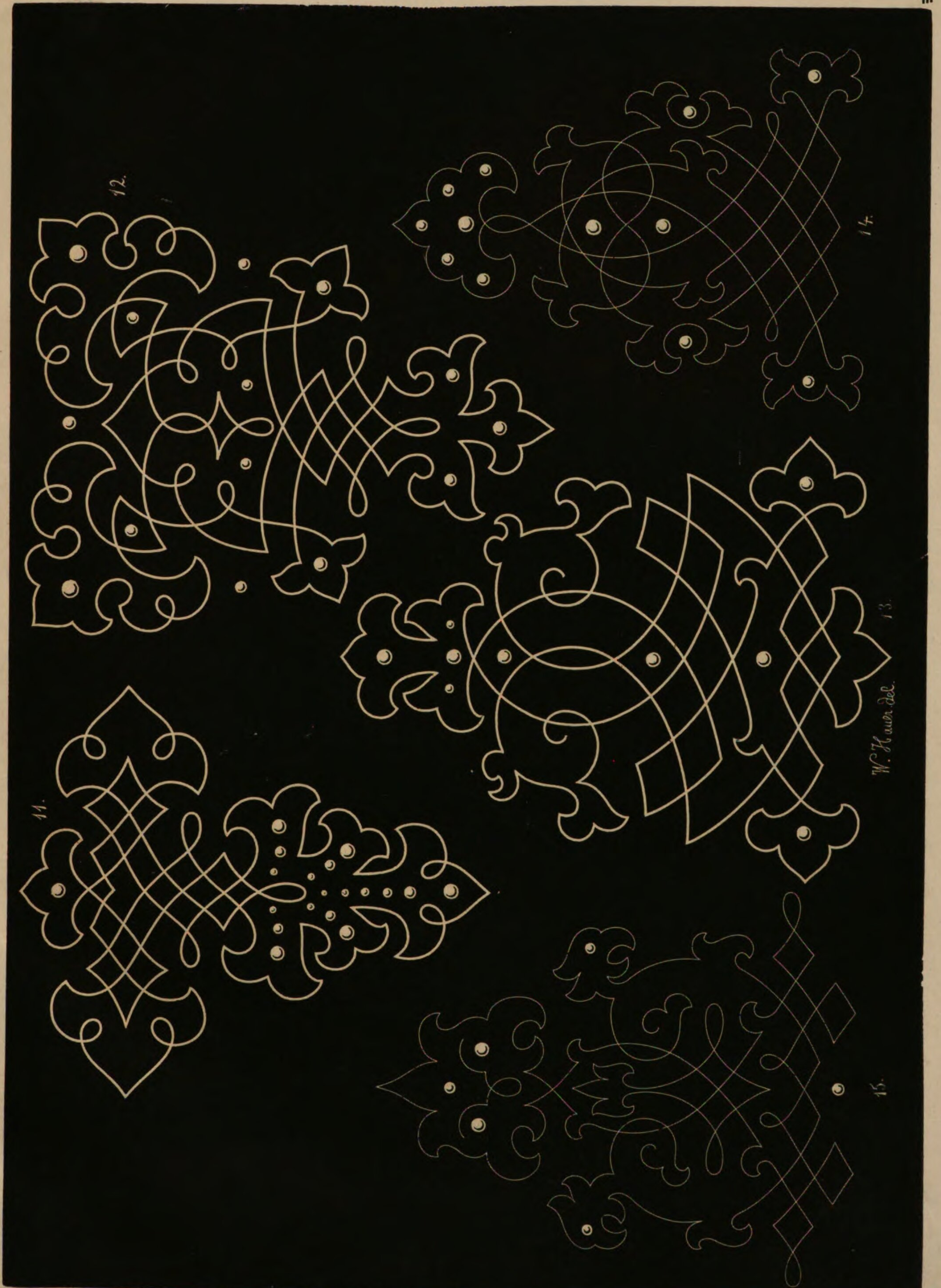






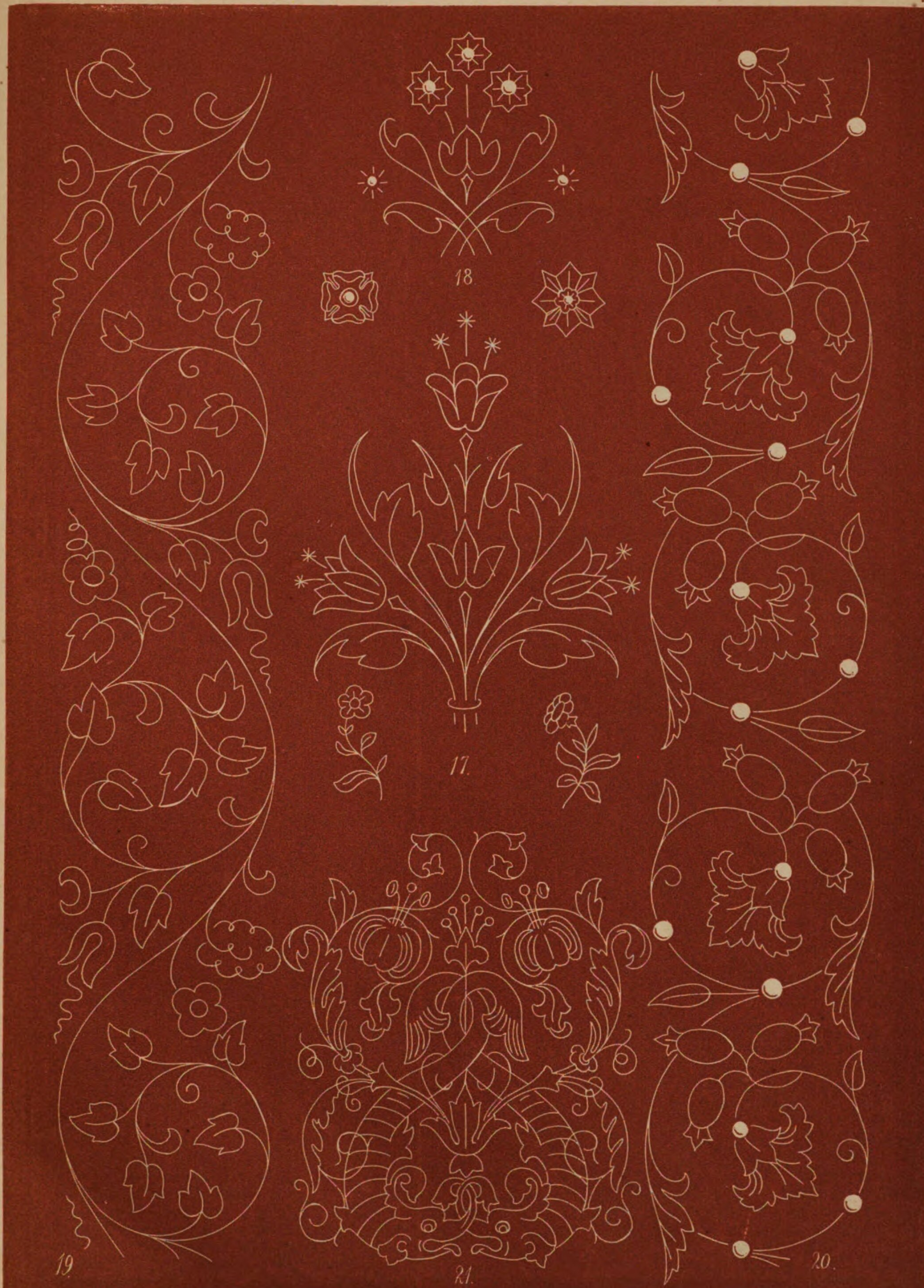

8.
9.
10.
7.
W.H.




11.
12.
13.
14.
15.
W. Hauer del.

III




18.
17.
19.
21.
20.

Die Schule der Kanevas=Stickerei.

Die Kunst des Stickens gehört zu den ersten Offenbarungen des menschlichen Kunsttriebes oder vielmehr, sie ist, wenn wir von der Hautbemalung — dem Tättowiren der Wilden — absehen, die Urmutter aller menschlichen Kunstthätigkeit, wenigstens reichen die geschichtlichen Erinnerungen in keine Zeit zurück, in welcher jene Kundgebungen des menschlichen Geistes und der menschlichen Geschicklichkeit fehlten. Unter den gegenwärtig auf der Erde lebenden Menschen ist noch kein Volksstamm entdeckt worden, welcher nicht im Stande gewesen wäre, irgend wie farbige Fäden mit Hülfe irgend welcher spitziger Instrumente auf weichen, geschmeidigen Flächen in Stichen zu Mustern aneinander zu reihen: hier wissen Urwilde die glatte Fläche der Baumrinde mittelst zierlicher, schönfarbiger und leicht biegsamer Grashalme zu besticken; dort benützen sie die zarte Befiederung und die feingeschnitzten Spulen der Vogelfedern, oder sie nehmen Haare, Thiersehnen, Darmsaiten, um damit Fischhäute oder die Häute erlegter Jagdthiere zu zieren. Wieder Andere besitzen die Geschicklichkeit, sich ihre Fäden selbst zu drehen und zu spinnen, ja sogar zu beizen, zu färben, und wissen allerhand filzartige Flächen, je nach dem Stoffe und dem Gebrauche, in verschiedener Weise damit zu besticken. Diese Art des Stickens ist die Freihandstickerei; der ihr zu Grunde liegende Stich ist der Plattstich. Die Plattstickerei ist nicht nur die Stickart der Wilden, sondern die aller asiatischen Völker; sie war es einst bei den Chaldäern und den Assyriern, in Alt= und Neubabylon, in Phönizien und Judäa, und ist es noch heutigen Tages bei den Chinesen, den Indiern, den Persern und Türken.

Weniger alt und ausgebreitet als der Plattstich ist der Kreuzstich. Die Kreuzstickerei erforderte schon eine netzartige, dem Gewebe ähnliche Unterlage, und es mußte darum die Erfindung des Webens der Anwendung des Kreuzstiches voraufgehen. Nach Semper's Forschungen, die der Meister mit überzeugender Beweiskraft in seinem epochemachenden Werke: „Der Stil" (— wir werden uns bemühen, die Grundgedanken desselben in den folgenden Auseinandersetzungen getreu festzuhalten, weil sie nach unserem Dafürhalten erst volksthümlich werden müssen, ehe von einer ästhetischen Volksbildung, von einem durchgreifenden Einflusse der Kunst auf das Gewerbe und die allgemeine Veredlung des Geschmackes ernstlich die Rede sein kann —) niedergelegt hat, ist die Kunststickerei, unter welcher er den Plattstich versteht, älter, als die Kunstweberei, und ist es wahrscheinlich, daß die Buntweberei früher entstanden ist, als die Buntstickerei, d. h. als das einfache gestickte Muster, das als Nachahmung des gewebten Musters gelten kann und der Vorschrift des gewebten Netzes — dem Kanevas oder Stramin — folgt. So stellen z. B. die ältesten chaldäisch=assyrischen Reliefs in Plattstich ausgeführte Gewänder dar, und erst auf den späteren Darstellungen sehen wir quadrirte und andere, zwar reich, aber regelmäßig gemusterte Kleider aus buntgewebten Stoffen. Die ältesten chinesischen Stoffe, — China beginnt seine niedergeschriebenen historischen Annalen mit dem Jahre 2698 v. Chr. — schlicht und ungemustert, wurden mit Federn erst bunt bestickt. Dagegen war die ganze ägyptische Skulptur und Malerei eine auf Wänden ausgeführte stilgerechte Stickerei im Kreuzstiche, die auch in Kleinasien unter der Bezeichnung opus phrygionium die allgemein übliche war. „In allen Gräbern bis tief in die Pharaonenzeit hinunter zeigt sich in der ägyptischen Wanddekoration die Erinnerung an das Urmotiv, was ihr zu Grunde liegt, nämlich an die Auskleidung der Wand mit gestickter Tapete. Die einzelnen Bilder sind umrändert, mit Borten versehen, gleichsam an die Mauer geheftet. In jenen Gräbern ist die Decke nicht mit Figuren und symbolischen Bildern bedeckt, sondern mit Motiven rein dekorativer Art, und zwar solchen, die ihren Ursprung aus der Weberei und Stickerei deutlich kundgeben. Dieselben ornamentalen Motive bilden auch die Einfassungen der vorhin erwähnten Wandbilder. Das Ornament behielt hier seinen ursprünglichen einfachen Sinn als Muster, als Naht, Saum, Bordüre. Diese Wandverzierungen alten Stils sind in Komposition und Farbe untadelhaft, und man könnte sie für die Vorbilder der griechischen halten, wären sie nicht das natürliche Gemeingut aller Völker, worauf gleichsam die Natur selbst diese verwies und hinführte."

Es lassen sich diese im Netz gebildeten Muster zurückverfolgen bis zu dem ersten Mattengeflecht und dem gemalten Hautgitter der Wilden. Beide Erfindungen sind älter, als die Kunst, den nackten Leib zu bekleiden. Es giebt urwilde Stämme, die noch keine Bekleidung kennen, aber wohl ihre Haut mit senkrecht verlaufenden und wagrecht sich kreuzenden Ritzen, die sie bunt bemalen, zieren, und die gleichzeitig Thierfelle zu Decken und Wänden benützen und eine Art Industrie des Spinnens, Flechtens und Webens haben, die ihnen dazu dient, um sich bequeme Lager zu schaffen und diese nach außen hin abzugrenzen. Die früheste Decke, deren sich der Mensch bediente, ist gewiß die geflochtene Matte; die früheste, von Menschenhänden gemachte Scheidewand ist der aus Pfählen und Zweigen verbundene, geflochtene Zaun oder der Pferch.

Von dem Flechten der Zweige ist der Uebergang zu dem Flechten des Bastes zu ähnlichen wohnlichen Zwecken leicht und natürlich. Von da kam man auf die Erfindung des Webens, zuerst mit Grashalmen oder natürlichen Pflanzenfasern, hernach mit gesponnenen Fäden aus vegetabilischen oder thierischen Stoffen. Die Verschiedenheit der natürlichen Farben oder Halme veranlaßten ihre Benützung nach abwechselnder Ordnung, und so entstand das Muster. Bald überbot man diese natürlichen Hülfsmittel der Kunst durch künstliche Vorbereitung des Stoffes: das Beizen, das Färben, die Stickerei und Wirkerei der bunten Teppiche zu Wandbekleidungen, Fußdecken und Schirmdächern wurde erfunden.

Die alexandrinischen Fabriken waren — nach Plinius — die Erfinder der eigentlichen Teppichwirkerei, und es ist — nach Semper — sicher anzunehmen, daß alle älteren Teppichwerke Stickereien waren, von denen der Uebergang zur eigentlichen Buntwirkerei an den Mustern der Kleider der assyrischen Könige, die auf den Basreliefs von Nimrud, Chorsabad, Kudjundschik rc. abgebildet sind, und die sich im Charakter so sehr von einander unterscheiden, daß es, je nachdem sie der älteren oder der neueren Periode des assyrischen Reiches angehören, wahrnehmbar ist. Aber schon in den Zeiten der Chorsabad= und Kudjundschik=Dynastie herrschte der Webstuhl, der jene regelmäßigen Muster hervorbrachte, wodurch die Freihandstickerei in späterer Zeit fast gänzlich verdrängt wurde.

Mag der Entwickelungsgang der eben genannten Erfindungen auch noch so verschieden aufgefaßt werden, leugnen kann Niemand, daß die Benützung grober Gewebe erst die Kreuzstickerei

möglich machte, zugleich aber auch den Charakter derselben bestimmte, der kein anderer sein kann, als der der geradlinigen geometrischen Musterbildung, wie sie uns von Alters her bekannt ist,· und wie sie das Quadratnetz des Kanevas bedingt. Die einzelnen Quadrate des Stramingitters werden durch farbige Fäden — Wolle, Seide, seltener Garn — mittelst der Tapisserienadel so bestickt, daß sich je zwei, das einzelne Quadrat diagonal theilende, Stiche in der Mitte desselben kreuzen und es ausfüllen, wodurch eine farbige Fläche gebildet wird, die, je nach der Eintheilung des Raumes und der Zusammenstellung der Farben, eine verschiedene Musterung ergiebt. Das ursprünglichste und einfachste Flecht-, Webe- und Wirkmotiv ist auch das erste Kreuzstichmotiv, es ist das Würfel- oder Schachbrettmuster: zwei verschiedenfärbige Quadrate wechseln regelmäßig mit einander ab. Gleich ursprünglich sind das Treppenmuster, das Zickzack, das Kreuz, das Quadrat und der aus der rechtwinkligen Quadratrichtung sich bildende Mäander. Diese Grundformen und deren meist mustergiltige Combinationen erkennen wir wieder in den musivischen Zusammensetzungen, welche schon in ältester Zeit die Wände und Fußböden schmückten. Alle unsere Stickereien sind Fadenmosaike, und die Kreuzstickerei ist — in Folge ihrer Gebundenheit an das quadratische Straminnetz — das geometrische Wollmosaik, das in den gothischen Steinmosaik-Fußböden im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, worin das geometrische Gesetz seine befriedigendste und stilgemäßeste Anwendung gefunden hat, eine ebenbürtige Schwester besitzt. Auch die romanischen, arabisch-maurischen und die antik-römischen Fußdekorationen geben für das Wollmosaik treffliche Vorbilder, aber in der Correctheit der Anordnung und des Stils werden sie von den gothischen Mosaiken durchgängig weit übertroffen. Die Steinmosaike wurden aus Stiften oder Konen von gebranntem und oben an dem dicken Ende, das sichtbar blieb, mit farbiger Glasur überzogenem Thone, zusammengesetzt. Jeder dieser Kegel hatte seine bestimmte Farbe, und durch das Reihen und Zusammensetzen derselben entstanden und entstehen jene regelmäßigen Figuren, die mit denen in der Kreuz- und Perlenstickerei vorkommenden am meisten Verwandtschaft haben. Das älteste Beispiel von Mosaikbildung geben die in den Trümmern der alten Chaldäer-Metropolis zu Wurka nächst Bagdad in den unteren Euphratgegenden aufgefundenen Lehmwände, welche mit buntglasirten Ziegeln, die rautenartige Muster bilden, geschmückt sind. Die älteste ägyptische Mosaikbekleidung ist die in der Grabkammer der großen Pyramide zu Saquâra entdeckte. Der älteste griechische Mosaik-Fußboden ist der im Tempel zu Olympia aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. Die eigentliche Herrschaft der musivischen Fußdekoration fällt aber in die alexandrinische Zeit und in die Zeit der römischen Weltherrschaft, mit deren Verfall auch sie entartete.

„Die Stickerei ist in der That eine Art Mosaik in Fäden, wodurch ihr allgemeiner Charakter und ihr Verhältniß zu der Malerei und Skulptur festgestellt ist. So wie durch Mosaik nicht lediglich Flächendarstellungen, sondern auch Reliefdarstellungen hervorgebracht wurden und es keineswegs entschieden ist, welcher von beiden das Vorzugsrecht anzuerkennen sei, eben so giebt es Reliefstickereien und Flachstickereien, die beide nach verschiedenen, von einander ganz unabhängigen Prinzipien der Ausführung entstehen. Dieser Gegensatz giebt sich schon in der Form der Stickerei zu erkennen, die bei der Production der einen und der andern Gattung von Stickerei die bestimmenden Elemente sind. Es kommen nämlich nur zweierlei Stiche in Betracht: 1) der Plattstich und 2) der Kreuzstich. Die Grenze des Plattstiches ist die Linie, die des Kreuzstiches der Punkt. Durch das dichte Nebeneinanderreihen und Doppeln der Fäden, ferner durch Unterlagen, die von den Fäden überspannen werden, bilden sich mehr oder weniger reliefartig hervortretende Dessins — eine Praxis, die, wie wir wissen, so alt vielleicht als die Menschheit selbst ist. Der Stil dieser Praxis ist gleichsam ein linearischer, ein Gegensatz zu dem Punktirstil der Kreuzstickerei. Er ist zugleich ein freier in dem Sinne, als die Beschaffenheit des filzartigen, weichen und schmiegsamen Grundes nicht unmittelbar bedingend auf den zu beobachtenden Stil einwirkt, wie dies der Fall ist bei der Kreuzstichmanier. Der Kreuzstich ist — wie schon gesagt — nur ein Ausfüllen von kleinen Quadraten, die auf einer etwas gesteiften, gitterartig durchbrochenen Fläche genau vorgezeichnet sind. Daher ist die Kreuzstickerei, verglichen mit der Plattstickerei, gebundener und von Ursprung an auf geometrische Muster angewiesen, die noch außerdem aus keinen anderen Elementen als quadratischen hervorgehen können und daher alle einen gemeinsamen contrapunktlichen Schlüssel haben, der die Beobachtung eines bestimmten Kanons der Komposition aufnöthigt. Die Kreuzstickerei ist nicht zu reliefartiger Behandlung ihrer Aufgaben geeignet.

Hieraus ergiebt sich von selbst der Stilgegensatz zwischen beiden: der ornamentale Charakter der Kreuzstickerei (Flachstickerei) und die Unzertrennlichkeit der Methode des Plattstickens von der Ausführung argumentirter Sujets; zwar lassen sich diese in gewissem Grade auch auf den Kanevas durch den Kreuzstich herstellen, aber immer in streng konventioneller Weise, wie es die Quadratur des Netzes vorschreibt." —

Die Kanevasstickerei ist ihrem ganzen Charakter nach nur dazu geeignet, quadratisch ausgespannte Flächen zu decken und zu zieren und von allen Flächen dieser Art entspricht der Fußteppich ihrem Zwecke am meisten. Denn Fußteppiche, die bestimmt sind, betreten zu werden, dürfen keine gestickten „Gemälde" sein; eben so wenig eignen sich dazu Reliefstickereien oder auch solche Flachstickereien, welche durch Licht und Schatten den Eindruck der Erhabenheit und der Vertiefung machen, wodurch beim Gehen das Gefühl der Unsicherheit hervorgerufen wird. Auch darf ein kleines lebhaftes Muster so wenig auf Fußteppiche gestickt werden, als große grellfarbige Figuren, weil in beiden Fällen das Auge zu sehr auf den Fußboden gelenkt wird und bunte Teppiche auf die Decke, die Wände, die Einrichtung und selbst die Bewohner des Zimmers stets nachtheilig wirken müssen.

Wenn wir die Bodenbekleidung der Natur betrachten, so finden wir immer einen stufenmäßigen Uebergang in der Färbung. Nirgends tritt uns dort eine bestimmte reine Farbe massenhaft entgegen. Wo dieses der Fall ist, wie bei großen Rasenflächen, ist das gleichmäßige Grün künstlich hervorgebracht. Die grüne Wiese ist gemeinhin mit farbigen Blümchen überstreut. Der Luftreflex giebt den Gewässern und Erdflächen eine milde Dämpfung und Colorirung und wir haben in dieser Beziehung uns die Natur zum Vorbild zu nehmen, um bei dem gestickten Fußteppich eine solche Farben-Vertheilung und Farben-Zusammenstellung zu erzielen, bei welcher Grellheit und Buntheit vor Allem vermieden werden. Blumen-, Blätter- und Rankenwerk in Kanevas zu sticken, ist an sich schon stilistisch unmöglich; es kann sich also bei der Farbenwahl und dem Farbengebrauch in der Kreuzstickerei nur um diejenigen Anhalte handeln, welche für das geometrische Flachornament überhaupt maßgebend sind.

Zunächst sind die „warmen" und die „kalten" Töne zu unterscheiden. Immer ist das Violett die gedämpfteste und kühlste Farbe, das Grün der entschiedenste und wärmste Grundton. Das Grün ist derjenige Grundton, welcher sich in allen Schattirungen bald mehr dem Grau, bald mehr dem Violett zuneigt: grüngrau und röthlichgrau. In dem letzteren Falle bildet das Grau eine Verbindung mit dem gebrochenen Roth gegen das Grün, das von beiden Farben entschieden absticht und den Mittelton zwischen ihnen abgiebt. Ursprünglich bediente man sich bei den Flechtwerken und Wirkereien nur der Naturfarben; später beizte man die Stoffe, vermied aber mit großer Feinfühligkeit alle Deckfarben, strebte vielmehr die Natur der Farbe durch die Beizfarbe hindurchschimmern zu lassen, wodurch dem Ganzen der natürliche Grundton erhalten wurde. Die Chinesen nehmen die ungebleichte Seide zum Grundtone ihrer Wirkereien und weben in diesen vermittelnden Naturton ihre farbenreichsten Muster. Die Thibetaner und Indier verdanken einer gleichen Art zu arbeiten, den Ruhm, den sie sich durch das Wirken ihrer Kachemir-Shawls erworben haben. Bei dem Mattenflechten der Indianer findet sich das Strohgelb als

Grundton für die Flechtmuster und die rothbraune Farbe der thierischen Haut als Grundfarbe für vielfarbige Stickereien darauf.

Die naturfarbigen Wollen hatten noch ihren besonderen Werth, namentlich die spanische Wolle für das intensive Schwarz, die Alpenwolle für das schneeige Weiß, die thibetanische für gelblich, die kanusische für gelb, die erythräische und bätische für roth.

Aber auch für das Aufnehmen der anderen Farben — für das Gefärbtwerden — war die Wolle ein sehr geeigneter Stoff und der damals meisterhaft geübten Färbekunst willkommen. Die *gefärbte Wolle* ist es ja auch hauptsächlich, die in der Kanevasstickerei zur Verwendung kommt und die uns hier beschäftigt. Auf das Färben der Seide näher einzugehen, wird der „Plattstich" Gelegenheit geben.

Durch das Sammetartige ihrer Oberfläche und das Poröse, welches der Wolle besser gestattet, Farbestoffe aufzunehmen als dem Flachse oder der Baumwolle und selbst der Seide, vermochten die Färber nach und nach die Wollfarben in allen Abstufungen so herzustellen, daß bis in die dunkelsten und hellsten Töne der Naturton gewahrt blieb. Namentlich beschäftigten sich die Frauen viel mit der Färbekunst und es erscheint uns heute unbegreiflich, wie sie zu einer so großen Geschicklichkeit und zu einem solchen feinen Farbenverständniß schon in ältester Vorzeit gelangen konnten.

Unsere gegenwärtige Färberei steht der Kunst des Färbens im Alterthume weit nach, und wenn wir auch — trotz unserer fortgeschrittenen Farbenchemie — nicht mehr im Besitze der Mittel und Fähigkeiten jener Zeit, sie zu gebrauchen, sind, müssen wir doch bei der Wahl unserer gefärbten Stoffe und bei allen Farbenzusammenstellungen so zu Werke gehen, daß wir uns dem, was wir bei den alten Völkern in dieser Beziehung bewunderten, wenigstens anzunähern suchen. Zunächst sind alle abstrakten, d. h. reinen Farben zu vermeiden, welche stets hart und kalt erscheinen, und dies nicht blos in den Abstufungen von Hell zum Dunkel, sondern in den Farben selbst müssen jene Uebergänge, wie sie in der Natur vorkommen, gefunden werden. Wir unterscheiden zur Noth wohl *Apfelgrün* und *Seegrün*, verwechseln aber gar oft noch beides in der Anwendung; wir unterscheiden *Himmelblau* und *Kornblau*, aber das Himmelblau, das wir als solches in der Stickerei angewendet sehen, hat so wenig von dem Lufthauche, der es durchweht, wie das Kornblau von dem zartröthlichen Schimmer, welcher der Kornblume eignet. Man sehe sich unsere Kreuzstickereien nur einmal an, ob sie auch nur eine Spur von dem Farbenzauber haben, den die Natur ihren Erscheinungen und Erzeugnissen leiht und der uns bei den Wollfarben der Alten so wohl thut. Selbst dem Schwarz wußten sie einen leisen Anflug von Färbung zu geben. Ein ganz reines Weiß und ein ganz reines Schwarz wurde nirgends von ihnen angewendet. Das Weiß blieb immer die lichteste, das Schwarz die dunkelste Färbung einer anderen Farbe, und in der Kreuzstickerei muß in der Wahl und in dem Gebrauche der Farben durchaus darauf geachtet werden, daß weder ein reines Weiß, noch ein reines Schwarz verwendet wird. In beide muß der Grundton der ganzen Stickerei hineinspielen. So war auch der Purpur bei den Alten durchaus keine bestimmte Farbe, sondern kam in allen Farben vor: es gab ein Purpurweiß und ein Purpurschwarz, ein Purpurblau, -grün, -roth rc. in allen erdenklichen Abstufungen; heute versteht man gewöhnlich unter Purpur nur ein tiefes Roth. „Jede Muschelsammlung bietet aber Gelegenheit, alle die Nüancen zu verfolgen, von Hochroth durch das Violett zu Blau, von Blau durch das Meergrün zum Seegrasgelb, von Gelb durch alle Schattirungen zum Weiß, das auch vom Blau und Roth erreicht wird und immer einen Anflug von Seeweiß behält und in der Perle seine Glorie feiert, die alle drei Grundfarben und alles Dazwischenliegende in sich faßt und abspiegelt." (Semper.) Wer diese Farbenscala in einer Conchiliensammlung gesehen und begriffen hat, der weiß, was die Völker des Orients unter Purpur verstanden haben. In ähnlicher Weise hatten sie ihre Skala in den Pflanzen- und Erdfarben. Man zog nicht den reinen Farbstoff erst aus, sondern bestrebte sich, jeden Naturton zu bewahren und erhielt auf diese Weise in der Färbung Leben und Frische. Die Art der Alten, zu färben, sicherte die Natur der Stoffe, die gefärbt wurden, und die Natur der Farbemittel zugleich. Dadurch wurden die Mißtöne in der Farbenwirkung — in der harmonirenden wie in der contrastirenden — vermieden.

Unsere Mädchen und Frauen müssen es sich wieder angelegen sein lassen, in der Färbung und der Anwendung der gefärbten Stoffe es den Indierinnen, den Frauen China's und Kurdhistan's gleich zu thun, die ihre Stoffe mit den einfachsten Mitteln selber färbten und ihnen, ohne chemische Studien gemacht und Akademien besucht zu haben, nur ihrem unbefangenen Sinn und dem natürlichen Farbengefühl folgend, eine Zartheit und Pracht in ihren Farbenzusammenstellungen verliehen, die der Künstler bewundert und von deren Wirkung der Laie mit Entzücken erfüllt wird.

Die Vertheilung nnd Anordnung der Farben ist für den Kreuzstich an sich sehr einfach nnd das dabei zu verfolgende Prinzip ist weiter kein anderes, als das uns von orientalischen Völkern überlieferte *Gleichgewichtsverhältniß*, welches in der *gleichmäßigen* Vertheilung der *Farbenmassen* und in der gegenseitigen Ausgleichung der einzelnen Farben unter sich besteht. Die dabei befolgten Regeln lassen sich in Kürze auf die hier folgenden zurückführen:

1. Es giebt drei Grundfarben, die, nebeneinandergestellt, das Auge verschieden spannen und dasselbe erst in dem proportionalen Verhältnisse zu einander befriedigen. *Gelb* ist die, das Auge am meisten reizende, Farbe, demnächst *Roth*, dann *Blau*. Bei gleichgroßen Flächen würde das Gelb über das Roth und dieses über das Blau herrschen. Die Ausgleichung erfordert demnach verschiedene große Flächen und nach dem orientalischen Prinzipe der Farbenornamentation, welches sich als das richtige bewährt hat, verhält sich die Wirkung von Gelb zu Roth wie 3 : 5 und die von Roth zu Blau wie 5 : 8. Auf einer in sechzehn gleich große Felder getheilten Fläche hat hiernach das *Gelb drei*, das *Roth fünf* und das *Blau acht* derselben einzunehmen, wenn keine der drei Farben auf Kosten der anderen wirken und das Auge den Eindruck der Ruhe empfangen soll. Selbstverständlich hat dabei nicht jede Farbe eine in sich zusammenhängende Fläche auszufüllen, es kommt nur darauf an, daß die auf einem Muster vertheilten Farben überhaupt in dem angegebenen Raumverhältnisse zueinander stehen.

2. Bei gemischten Farben verändert sich das Grundverhältniß 3 : 5 : 8 nicht. Das kräftig wirkende Gelb und das Roth und Blau (5 + 8) in sich vereinigende *Violett* verhalten sich wie 3 : 13. — Grün ist die Vereinigung von Gelb und Blau und verhält sich sonach zu Roth wie 5 : 11 (3 + 8). Würde z. B. der Grund eines Teppichs grün sein, dann dürften diesem gegenüber die rothen Figuren nur etwa ein Fünftel des Raumes betragen.

3. Die drei Nebenfarben: Orange (3 Gelb und 5 Roth), Violett oder Purpur (5 Roth und 8 Blau) und Grün (3 Gelb und 8 Blau) verhalten sich zu einander wie 8 : 13 : 11 = 32, d. h. bei 32 gleichgroßen Flächen kommen auf Orange 8, auf Violett 13 und auf Grün 11.

4. In der dreifachen Zusammensetzung kommen auf *Citronengelb* (Orange und Grün = 3 + 5 + 3 + 8) 19; auf *Braunroth* (Orange und Violett) 21; auf *Olivgrün* (Grün und Violett = 3 + 8 + 8 + 5) = 24. Hier erscheint die ganze Fläche in 64 gleiche Felder getheilt, von denen 19 auf Citronengelb, 21 auf Braunroth und 24 auf Olivgrün kommen.

5. In den angegebenen Verhältnissen sind die Farben in gleicher Sättigung angenommen; aber es bietet jede Farbe eine große Mannichfaltigkeit des *Tones* dar, wenn sie mit Weiß gemischt wird. Wenn nun eine volle Farbe mit einer matteren zusammengestellt wird, so muß die Flächenausdehnung der letzteren selbstverständlich verhältnißmäßig vergrößert werden. Jede Farbe hat eine Mannichfaltigkeit von Tönen, die aus der Zumischung anderer Farben entstehen, welche außer dem Weiß, Grau oder Schwarz noch hinzugethan werden. So hat man von **Gelb:** *Orange-Gelb* auf der einen und *Citronengelb* auf der anderen Seite; eben so von **Roth:** *Scharlachroth*

und Hochroth, und in jeder von diesen insbesondere jede mögliche Verschiedenheit. Hier gilt die Regel: wenn eine, mittelst einer anderen ursprünglichen Farbe gemischte, Grundfarbe mit einer gemischten (secundären) zusammengestellt wird, so muß diese secundäre den Ton oder die Tinte der dritten Grundfarbe haben.

6. Das Schwarz und Weiß, d. h. das tiefste Dunkel und das lichteste Hell wird entweder als Füllung (Grund) oder als Vermittlung bei den Einfassungen genommen; in beiden Fällen wird das Grundverhältniß der Farben, aus denen das Muster gebildet ist, nicht geändert. Bilden Schwarz und Weiß gleichzeitig den Grund, so müssen sie entweder einen gleichen Raum einnehmen, oder die eine überwiegt die andere. Herrscht der weiße oder der schwarze Grundton vor, so muß diese Ungleichheit des Grundes durch das farbige Muster aufgehoben werden, indem die dunkle Farbe mit dem hellen Grunde und die helle mit dem dunklen Grunde zusammengestellt wird.

Ein neutraler Grundton, z. B. Grau, hat auf die Vertheilung der Farben bei dem Muster keine Einwirkung; diese macht sich erst geltend, wenn die Grundfarbe aufhört neutral zu sein und in die eine oder andere Grundfarbe hineinspielt.

7. Bei der Einfassung von farbigen Mustern gilt die Regel: die hellen Farben dunkel und die dunklen hell zu umsäumen; doch darf dabei nicht übersehen werden, daß ein helles Muster durch eine schwarze Einfassung heller, und eins dunkler durch eine weiße Umrandung dunkler erscheint; eben so daß ein schwarzer Grund leidet, wenn er mit sehr hellen Farben ohne Vermittlung zusammentrifft.

8. Wenn farbige Ornamente auf einem Grunde von contrastirender Farbe gestickt sind, sollten die Muster mittelst eines Randes von hellerer Farbe von dem Grunde abgesondert werden; ein rothes Muster auf grünem Grunde muß sonach einen Rand von hellerem Roth haben.

9. Farbige Muster, wie auch deren Farbe sein mag, können mittelst weißer, schwarzer oder goldener Ränder vom Grunde abgeschieden werden.

10. Muster von jedweder Farbe (oder von Gold) können auf weißem oder schwarzem Grunde ohne Einfassung und ohne Ränder angebracht werden.

11. In Tönen oder Schattirungen derselben Farbe kann man einen hellen Ton auf dunklem Grunde auch ohne Einfassung gebrauchen; ein dunkles Muster aber auf hellem Grunde muß mit einer noch dunkleren Farbe eingefaßt werden.

„Die orientalische Farbenpraxis" — wie die im Orient geübte Farbenornamentation genannt wird — läßt sich jeglicher Umgebung leicht anpassen, weil sie gleichsam mit Allem harmonirt, was man mit ihr in Berührung bringt.

Zunächst wird die Farbe des Teppichgrundes durch die Farbe der Zimmerwand bestimmt. So stimmt zur sattgrünen Wand ein röthlichbrauner Grund des Teppichs, zur violetten Wand ein graubrauner, zur sattrothen ein grauvioletter Teppichgrund. Lage, Einrichtung und Gebrauch der Zimmer und Räume kommen allerdings dabei auch in Betracht. Denn im Wohnzimmer muß die Stimmung der Farben eine andere sein als im Schlafzimmer, in den Gesellschaftsräumen eine andere als im Studirzimmer, und im Lehrsaal wieder eine andere als im Comptoir, in der Fest- oder Gerichtshalle ꝛc. Im Allgemeinen werden sich auch alle Sonderbestimmungen wieder zwischen den beiden Polen des Lichten und Dunklen, des Kalten und Warmen, des Heiteren und Ernsten zu bewegen haben.

Die Fußteppiche wie überhaupt alle Fußdecken sind von den Plafond- und Wandbekleidungen, den Vorhängen und Draperien in der Formen- und Farbengebung wohl zu unterscheiden. Die senkrechten Flächen der Wand und des Vorhanges sind den wagrechten der Fuß- und Zimmerdecke entgegengesetzt und es muß dieser Gegensatz auch stets gewahrt werden; dort muß das Oben und Unten, Links und Rechts entschieden hervortreten, während sie hier so gut wie gar nicht in Betracht kommen. Bei den beiden letzteren ist die Mitte das entscheidende Moment; in ihr müssen sich alle Beziehungen, gleichsam wie in einem Centralpunkte, wenigstens ideell, vereinigen. Der Mitte gegenüber sind die Umrandung und das Mittelfeld, die sich ihr stets unterordnen, zu unterscheiden. In dieser Dreitheilung soll das Mittelfeld zur Mitte nur den Hintergrund bilden, wogegen der Rahmen oder die Umrandung das Ganze einschließen muß, wie der Bilderrahmen das Bild umfassen muß.

Der Teppich kann durch einfache Linien — schmälere oder breitere, mit kleineren oder größeren Zwischenräumen — eingefaßt oder umsäumt werden. Reicher wird die Umrahmung, wenn sich darin ein bestimmtes Grundmotiv der Länge nach in einer Aneinanderreihung wiederholt, oder wenn zwei verschiedene Motive regelmäßig abwechseln (alterniren), oder endlich, wenn die alternirende Richtung durch ein drittes, eingeschobenes Motiv, periodisch unterbrochen wird. Dabei kann die Einfassung entweder blos als Saum auftreten oder sich zur Bordüre erweitern, die nach Außen hin mit einem Saum abschließt. Weiterhin kann die Verbindung der Bordüre mit dem Mittelfelde durch eine besondere, die Naht andeutende, Verzierung sich aussprechen, so daß Naht, Saum und Bordüre zugleich in der Umrahmung zusammenwirken können. Die gleichen Gesetze der Formenbildung gelten für die Ornamentation der Mittelfläche. Zwischen der einfachen Quadrat- und Treppenreihung und jenen Verkettungen, welche durch die alternirende Reihung und deren rhythmische Unterbrechung durch neue Zwischenmotive hervorgebracht werden, liegen zahllose Combinationen, die eine malerisch-musikalische Stimmung bewirken und das Auge anregen und befriedigen können, insofern sie sich innerhalb der stilberechtigten Grenze, d. h. der geradlinig-geometrischen Figurenbildung, bewegen. Beispiele hierzu finden sich auf allen Tafeln des vorliegenden Heftes, nicht etwa erdachte, sondern solche, welche den verschiedensten Entwickelungsperioden der Natur- wie der Culturvölker angehören. Die Hinduarchitektur, die maurisch-arabische und die gothische Baukunst haben für die malerische Flächendecoration und damit zugleich auch für die Kreuzstickerei die herrlichsten Vorbilder geschaffen, welche würdig sind, die „Musterbücher" unserer Mädchen und Frauen zu füllen. Neben diesen sollte aber das wahre Musterbuch für Straminstickerei, welches der wackere Nürnberger Kupferstechermeister Hans Siebmacher in der zweiten Hälfte des 17 Jahrhunderts entworfen und das Wiener Kunst-Gewerbe-Museum neu herausgegeben hat, in keiner Mädchenschule und auf keinem Arbeitstisch der Frauen fehlen; sie mögen die darin gegebenen Muster so lange nachsticken, bis sie im Stande sind, hiernach ähnliche selbst hervorzubringen. Unsere heutige Musterzeichnung für Stickereien ist unter aller Kritik, nicht nur geschmacklos, sondern ohne allen Geschmack, und daß kein Bedürfniß nach Besserem sich in Schule und Haus geltend macht, beweist leider nur allzu überzeugend, daß die Geschmacksbildung, insbesondere die unserer Mädchen und Frauen, eine verschrobene und im innersten Kerne verdorbene ist. Was Jacob Falke, der gründliche Kenner der modernen Industriezustände und des Volksgeschmackes, über die in Paris im vorigen Jahre ausgestellten deutschen Stickereien sagt, wird hinreichen, unser Urtheil als ein begründetes erscheinen zu lassen und das Gesagte zu illustriren.

„Die Abnormitäten und die Muster des Ungeschmacks haben gerade in den Stickereien den Höhepunkt erreicht. Oben an steht hier die Berliner Stickerei. Hier und da läßt sich die norddeutsche Teppichfabrikation bereits auf orientalische Musterung ein (der Geschmack dafür ist schon zu sehr ausgesprochen und nicht mehr zu übersehen), die eine oder andere Fabrik sogar mit Vorliebe, aber sie sind nicht immer glücklich in der Farbenwahl. Neben diesen orientalischen Mustern herrscht aber überwiegend, wie gerade nirgends mehr, die naturalistische Blumistik, die aus der großen französischen Abtheilung fast vollständig ausgelöscht war. Hier ist die grellste Buntheit, der krasseste Ungeschmack noch zu Hause, ja man sah selbst auf den Fußteppichen die schauderhaftesten Landschaften, Schiffbruch und Seesturm, Thierkämpfe und romantische Scenen im uralten Düsseldorfer Stil. Wir waren erstaunt, das noch auf einer Weltausstellung von 1867 zu finden."

„Fast schlimmer noch steht es mit den Berliner Stickereien. Man weiß, daß Berlin in den Stickmustern gewissermaßen ein

Monopol besitzt, daß diese Stickmuster durch die ganze Welt gehen und in jeder deutschen Damenhand zu finden sind. Und doch kann man die Welt durchwandern, um größere Beispiele des Ungeschmacks zu finden, ein wahres Verderbniß jeglichen Volksgeschmacks. Und was das Merkwürdige ist, diese Stickmuster sind ein Gebiet völlig für sich, das von dem außerordentlichen Einfluß, den Schinkel und seine Schule in der Kunstindustrie geübt haben, und auf den man sonst überall mit Fingern hinzeigen kann, auch gänzlich unberührt geblieben ist. Der Raum, welcher dieser Industrie gewidmet worden, machte den Eindruck, als wenn man geradezu eine Musterkarte alles dessen, was auf diesem Gebiete verwerflich ist, hätte zusammenstellen wollen. Natürlich herrschte die Straminstickerei und der Kreuzstich vor, und dabei sieht man denn die ganze grobe Blumen = Naturalistik, sodann Thierbilder selbst in Lebensgröße, Genre-Scenen, die beliebte Ritter- und Liebes-Romantik, die sich so gern auf Rückenkissen und Reisesäcken ausbreitet, Portraits, wie das des Kaisers Napoleon zu Pferde, selbst religiöse Figurenbilder. Sind Manier und Gegenstände gleich sehr zu verurtheilen, da sie in ihrer Vereinigung ja doch nur groteske Zerrbilder schaffen können, so ist das noch mehr mit der Reliefstickerei in Wolle der Fall, die sich neben ihnen breit machte. — Die technischen Manieren der Stickerei wie ihre künstlerischen Ziele sind in den erwähnten Arbeiten in gleicher Weise verfehlt. Wahrlich, wenn irgendwo, so thut für diesen Zweig der Kunstindustrie, der, weil er jede Damenhand berührt, für die Popularisirung der Geschmacksbildung in seiner Wichtigkeit gar nicht hoch genug zu schätzen ist, ein Museum in Berlin noth, denn sonst könnte bald genug den Berliner Anstalten dieses Monopol entrissen werden. Wir wollen nur wünschen, daß diese junge Anstalt, die aus der Erkenntniß des Uebels entstanden ist, auch die Wunde an rechter Stelle und schnell genug anfasse, denn wahrlich, die Noth ist groß!"

Noch ist aber keine Besserung eingetreten; Fabrikanten, Publikum und Schule befinden sich in dem, was sie leisten, vollkommen befriedigt. Sie kennen keine Noth, am allerwenigsten eine ästhetische! Die Berliner Schaufenster geben dafür täglich den besten Beweis. Wie in der Pariser Ausstellung, so prangen auch hier in grellwidriger Farbe in Kanevas gestickt: gekrönte Häupter, Minister und Generale zu Fuß und zu Pferd; daneben Schooßhündchen in geschorenem Wollgrase, aufgequollene Woll-Papageien, riesige Vergißmeinnicht und die ganze Stiefmütterchen- und Rosenflora. Die Raphaelschen „zwölf Stunden" in grauer Perlschattirung fehlen gewiß nirgends, sowie andererseits den Erzeugnissen einer verirrten Thiersymbolik und der ordinärsten Allegoriensucht der breiteste Raum angewiesen ist. Da giebt es Jagdtaschen mit schießenden Jägern und verendeten Thieren naturgetreu in Wolle und Perlen gestickt. Da sieht man Hasenohren, Bärentatzen, Löwen-, Adler-, Hundeköpfe und Aehnliches in Hochrelief. Auf Toilette-Taschen sind Kämme genäht — nächstens vielleicht auch mit Haaren darin; auf Decken und Deckchen finden sich ganze Kaffee- und Theeservice, auf Reisetaschen Cylinderhüte, Regenschirme, Spazierstöcke; auf Morgenpantoffeln auseinandergerissene Pelzthiere, wahrscheinlich, um den Gedanken des Warmhaltens auszudrücken; aber da giebt es auch Pferdeköpfe, Reitpeitschen, Jokeykappen, als würdige Seitenstücke zu den Flügeln an den Füßen des Götterboten. Auf Sophakissen sind Amouretten gestickt, die auf Löwen reiten und Pfeile abschießen, vermuthlich, um Liebesträume auf Schlummerkissen zu versinnlichen, wobei den Schlummernden die eingestickten Perlen gewiß keine angenehme Unterlage gewähren. Teppiche und Ofenschirme bringen Landschaften, Thierkämpfe, moos- und epheuumwachsene Ruinen, zuweilen auch ganze Schlachten-Gemälde, wie neuerdings — um recht zeitgemäß und patriotisch zu sein — die Schlacht bei Königgrätz, das preußische Königslager vor Wien, den Einzug der Sieger in Berlin 2c. Aber auch die ältere „Historie" kommt nicht zu kurz. Da geben z. B. der alte Fritz, Blücher — neben Moltke und Bismarck — unerschöpfliche Motive, und nicht minder reich vertreten sind die Darstellungen von Städteübergaben, die Ueberreichung von Kron-Insignien 2c. Gleichzeitig müssen Paul und Virginie, der Ritter und sein Liebchen, sowie die „klassischen Leonoren" sich der Quadratur des Kreuzstiches fügen, weil auch die Liebesromantik in der Kreuzstickerei — trotz der Pariser Weltausstellung — noch fortgesetzt ihre Käufer und Verehrer findet. Für die Liebhaber der niederländischen Stillleben wird durch eine Darstellung von geschlachteten Schweinen, Hasen, die in rauchenden Küchen an den Hinterläufen aufgehängt sind, und was sonst dazu gehört und verlangt wird, bestens gesorgt.

Das Widerlichste von Allem, was die neuere Straminstickerei aber hervorgebracht hat, sind die geschorenen Reliefdarstellungen, durch die man Plüsche und Sammetwirkungen erzielen will, denn man nennt ja diese aufgeschnittenen, gekämmten und aufgebürsteten Wollkreuzstiche ganz allgemein den Plüschstich. Beispiele dieser „beliebten" Gattung geben die nachgebildeten Pfingstrosen, Georginen- und Asterngruppen, der Lilienflor, die in Felsen gewachsenen Cactusarten, die Lilien, neben diesen die Passionsblume, die aus dem Stramin heraustretenden schwellenden Früchte, so wie auf Ruhekissen in Faulheit dahingestreckte Schooßhunde, namentlich die Möpse und Affenpinscher, nirgends fehlen.

Völlig abgeschmackt sind aber Kreuzstickereien, halb in Wolle und halb in Perlen ausgeführt. Welcher Grund ist vorhanden, Bäume in Wolle und daneben Thiere in Perlen zu sticken, oder umgekehrt? Früher beschränkte man sich darauf, einem Thiere zwei Perlen als Augen zu geben, oder in Blumen einzelne Perlen als Thautropfen einzusticken. Gegenwärtig wird es „ästhetisch" gefunden: Häuser, Wasserfälle, Tische und Bänke in Perlen und die Umgebung dazu, sei es die Flora des Gartens, ein Stück Wald, eine wild-romantische Felsenpartie oder ein Wirthszimmer, in Wolle und Seide zu sticken. Ein Nebeneinander von Wolle und Perlen ist durchaus unzulässig. Anders verhält es sich mit der Zusammenstellung von Perlen- und Seidenstickereien. Neben dem metallglänzenden Seidenfaden ist die kleine Silber- und Goldperle, richtig angewendet, immer von guter Wirkung, dagegen widerstrebt es dem natürlichen Stilgefühle, Wollstickereien durch Perlen, Gold- oder Silberfäden beleben zu wollen. Nichtsdestoweniger haben auch dergleichen Arbeiten Eingang und Nachahmung gefunden. So werden z. B., um recht grell und prunkvoll sein zu können, Hände und Gesichter gemalt, die Haare widerlich-natürlich in Plattstich gestickt, Knöpfe und Geschmeide in großen und kleinen Perlen nachgeahmt, Gewänder abwechselnd mit Wolle und Seide genäht und mit Gold- und Silberfaden verziert.

Neben der Mißachtung von Material und Technik führt auch ein Außerachtlassen des Zweckes der Arbeit stets zur Stillosigkeit. Stillos sind doch gewiß Perlenkissen auf Sophas und Stühlen. Auf solchen Kissen zu ruhen, kann so wenig angenehme Empfindungen erzeugen, wie das Knieen auf Erbsen. Stillos ist eine Schreibmappe mit gestickten Perlendeckeln, die beim Schreiben unter den Händen knirschen und außerdem den Tisch beschädigen. Stillos sind auch Lampenteller aus Glasperlen, auf denen der Lampenfuß stehen soll. Perlenstickereien auf Stuhlsitzen und Stuhllehnen, an denen sich die Kleider zerreiben und für die Sitzenden das Gefühl der Härte, Kälte, — kurz, der Unbehaglichkeit — erzeugt wird, sind nicht minder stillos, aber dennoch ganz allgemein als „schön" anerkannt, sie werden „reizend" und „delicios" gefunden. Viele unserer Mädchen- und sogenannten „höheren" Töchterschulen sind unermüdlich in dem Hervorbringen dieser Woll- und Perlenkarrikaturen, und „vornehme" Damen, die sich sonst der ehrlichen Arbeit schämen, sitzen Tag und Nacht, um — im Geheimen — für einen Spottlohn die Schaufenster zu füllen und dem verschrobenen Geschmacke der Zeit zu dienen.

Die embryonischen, aber gewiß in jeder Hinsicht ebenbürtigen Pendants zu den genannten Stramin-Ungeheuerlichkeiten, bilden neuerdings die grellfarbigen Flechtblätter, der geflochtene Formenmischmasch zu den mathematischen Spielereien, die geflochtenen Rosenbouquets, Blumentöpfe, Bäume, Häuser, Hirsche und Schornsteinfeger, die ausgenähten Esel und Pferde 2c., die mit acht Holzklötzchen gebauten Kanönchen, Kinderchen, die im Bette liegen und schlafen, Hirten, die ihre Heerden weiden,

die mit Legehölzchen dargestellten Bratwürste, Besenstiele, Zündnadelgewehre &c., welche nicht etwa auf dem Wege der Nürnberger Kindertandwaare hervorgebracht werden, sondern unter der lockenden Firma einer „entwickelnd-erziehenden Menschenbildung“ von drei- bis siebenjährigen Kindern im Fröbel'schen Kindergarten zur Ausführung kommen. Die ästhetische Noth ist wahrlich auch hier groß! Oder sind geflochtene Vögel und Vierfüßer ästhetisch berechtigter, wie gestickte Papageien und Möpse?

Der Verfall der Kunst in der Stickerei hängt auf's Innigste mit der Trennung der Kunst vom Gewerbe, mit der Scheidung der „nützlichen“ von den „schönen“ Arbeiten zusammen. Noch zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, zu welcher Zeit aber schon die kleineren Straminstickereien mehr und mehr um sich griffen, war die Farbenzusammenstellung zwar eine lebhafte, jedoch noch keineswegs eine bunte, und die gestickten Muster beschränkten sich durchgängig auf diejenigen Figurenmotive, welche der quadratischen Kanevasunterlage und der Technik, welche zur gleichmäßigen Ausfüllung der Viereckchen erforderlich ist, angemessen waren. Doch bald verließ man die einfache, aber allein richtige, Art der Kanevasstickerei und erstrebte Wirkungen zu erzielen, welche nur der Malerei möglich sind. Und dadurch, daß man später zu dem Gobelinstich, dem petit point-, dem Smyrna- und Plüschstich seine Zuflucht nahm, Wolle und Perlen vermengte, ist wahrlich in der Sache nichts besser geworden. Das Siebmacher'sche Modellbuch für Stickereien war für den entarteten Geschmack des 17. Jahrhunderts schon nicht mehr „zeitgemäß“. Die Macht der Chablone begann sich zu entfalten; die Compositionen wurden sinn- und geistlos; das Pikante, das durch seine Neuheit Reizende, erlangte die Oberhand und das Bestreben, durch billige Herstellung größeren Absatz zu erzielen, brach sich Bahn. Der „Tippbogen“ gewann in der Straminstickerei die Herrschaft und die Frauen verfiellen der geisttödtenden Monotonie des mechanischen Abzählens und Abnähens, — eine Methode, die, wie wir wissen, noch heute die allgemein verbreitete ist.

Die Muster des vorliegenden Heftes sind nicht dazu bestimmt, automatisch abgenäht zu werden und die Augen zu einer Geduldsprobe herauszufordern: sie geben nur künstlerische Motive zu richtiger Ausführung und verständiger Verwendung, wobei sich das Bedürfniß und auch die Fähigkeiten entwickeln werden, selber Muster in dem gleichen Sinne zu erfinden und zu gebrauchen. — Auf die Geschichte des Teppichs und die Bedeutung, die derselbe bei den verschiedenen Völkern und zu allen Zeiten — als Fuß- und Wandteppich — gehabt hat, wird in den folgenden Heften Gelegenheit geboten sein, näher einzugehen.

Zur Bestimmung der Farben sind bei unseren Mustern die hier folgenden Zeichen gewählt. Die Abstufung der Farbentöne ist durch Ziffern so ausgedrückt, daß 1 immer den lichtesten Ton einer Farbe bedeutet.

weiß.	blau 2.	violett 2.	roth 4.
gelb.	blau 3.	violett 3.	violettbraun 1.
grün 1.	blau 4.	roth 1.	violettbraun 2.
grün 2.	blau 5.	roth 2.	hellbraun.
blau 1.	violett 1.	roth 3.	schwarz.

Tafel I. 1—37. Motive zu Einfassungen und einfachen Mittelfüllungen. Die meisten dieser Muster sind Urmotive, die schon bei den Flechtwerken der Wilden vorkommen. 1—7, 9, 13 und 25 sind einfache Quadratreihungen, zu Säumen nach der Breite geordnet.

6 ist ein ägyptisches Motiv und eine weitere Ausbildung von 1. Im Original ist der Grund orange und das Muster roth. 7 und 9 liegt das Motiv von 3 zu Grunde. 8, 12, 14 und 17 sind einfache Treppenmuster.

11, 15, 16, 20 und 23: einfache Zickzackreihungen. Bei 20 wird die nach Innen gerichtete Zacke durch eine Art Riegel verstärkt und das Streben dadurch erhöht.

10, 19, 21, 26, 27, 29 und 30 einfache Kreuzreihungen. Bei 18 wechseln Kreuze und Quadrate regelmäßig miteinander ab. 19 ist ägyptisch, 21 pompejanisch. Im Original stehen die rothen Kreuze auf grünem Grunde, die Einfassung ist schwarz. 22 nordamerikanisch. Grund und Einfassung gelbbraun, das Muster dunkelbraun. 28 und 35 assyrische Bordüren mit Saum. Bei 28 Zickzacklinien weiß. Die Figuren am äußeren Saume blau, die andere Reihe weißgelb. Saumrändchen blau, Grund weißgelb, Mittelreihe gelb. Bei 35: Grund schwarz, Figuren rothgelb.

Im Allgemeinen sind bei 1—30 und bei 33—35 nur drei Farben: Schwarz, Gelb und Roth, anzuwenden. Ist der Grund schwarz, so werden die Figuren gelb oder roth gestickt, ist er gelb, so wird das Muster roth oder schwarz. Sollen die Einfassungen zu bestimmten Mittelfüllungen benutzt werden, dann sind die Farben nach diesen zu wählen. 31 und 32 Bordüren mit mäanderartiger Verzierung nach Siebmacher. 31 erinnert an den griechischen, 32 an den maurischen Mäander. Grund bei 31 blau, die Figuren schwarz und roth; bei 32 Grund roth, die schwarzen Quadrate orange, die übrigen weißgelb.

36 und 37 Teppichmuster mit quadratischer Eintheilung, 36 nach Siebmacher. Grund violettgrau, die Figuren schwarz und roth. — 37 (und auch 33) nach Flechtwerken von der Insel Borneo. Der Grund kann roth- oder braungelb, violett oder auch in einfachen Farben, wie roth oder blau gestickt werden; bei den Figuren müssen dann alle schwarzen Quadrate schwarz sein, die übrigen aber eine dem Grunde entgegengesetzte Farbe erhalten; so gehört z. B. auf gelbbraunen Grund blau, auf rothbraunen sattgrün, auf grünen Grund roth oder violett.

Tafel II. 38—43. Griechische Mäander-Einfassungen. Die alten Griechen verglichen diese Verzierungsart, womit sie besonders gern ihre Gewänder einfaßten, am liebsten mit einem Strom, der gleichsam eine Insel umfließt, und nannten sie einen Mäander, indem man den Namen von jenem, aus Mangel der nöthigen Abdachung so oft in sich selbst zurückkehrenden Strome in Phrygien entlehnte, von dem Ovid (Metam. VIII., 162) singt:

Scherzend läuft er mit zweifelnder Flut bald rückwärts, bald vorwärts.
Strömet der kommenden Welle sich rückwärts schlängelnd entgegen,
Und indem er dem Quell' und bald dem Meere sich nähert,
Treibt er sein Spiel mit dem Wasser.

Von ihm wurden alle Krümmungen und Windungen Mäander genannt; ganz besonders aber kam diese Benennung den künstlich in einander verschlungenen Purpurumfassungen an den Mänteln und Gewändern des Alterthums zu. — Fast alle Völker — selbst die Wilden — haben sich des Mäanders bei einfassenden Verzierungen bedient, jedoch sind die griechischen Mäander-Einfassungen, welche auf der rechtwinkligen Linienverbindung beruhen', die einfachsten und zugleich die vollendetsten.

38 Mäander, ein nach einer Richtung sich fortbewegendes schwarzes Band auf braunem Grunde. 39 unterbrochenes Band in gleicher Farbe; ebenso 40: doppelter Mäander, und 41: zwei Parallelbänder mit quadratischer Füllung. 42 Unterbrochene Bänder: Grund blau, Bänder und Einfassung roth, Kreuze und Quadrate gelb. 43 Zwei sich durchkreuzende Bänder: roth auf blaugrünem Grunde, Quadrate roth, Kreuz darin grün mit rother Mitte. (Vom Theseustempel.)

44 und 45 Bordüren. 44 quadratische Eintheilung; Farbe: grün, braun, roth, weiß. 45 Ineinandergelegte Vierecke reihen sich der Breite nach aneinander. Grund schwarz, Figuren roth, grün, hell- und dunkelviolett, der innere Grund violettbraun.

46. Teppichmuster, Rautenverbindung. Braune und grüne Kreuze wechseln in den, durch roth abgetheilten, Rauten rhythmisch mit einander ab.

47. Altitaliänisches Teppichmuster. Motiv: verbundene Quadrate mit Kreuzen. Grund blau, Figuren roth und hellbraun.

Tafel III. 48. Altitaliänisches Bandmotiv zur Einfassung. Grund schwarz, Band weiß und roth; roth sind auch die beiden äußeren Streifen.

49. Gothisches Bandmotiv. Grund braunviolett, Band blau und violett.

50, 51, 52 und 54. Teppichmuster, 50. Motiv: sich durchkreuzende Bänder. 51 und 52 altitaliänisch. 54 quadratische Feldereintheilung mit Hervorhebung der Mitte eines jeden einzelnen Feldes. Die Farben sind nach den Zeichen der Tafel zu sticken. Hiernach ist z. B. bei Fig. 54 der Grund grün und die Figuren sind schwarz und blau. Das Blau muß ein wenig in's Violette spielen.

53. Altitaliänische Bordüre. Das Grundmotiv ist die Kreuzform. Dunkelvioletter Grund mit Figuren in Gelborange, Blau und Schwarz.

Tafel IV. 55. Modernes Fußteppichmotiv. Die Grundform ist das Achteck, bei dem ein dunkleres und lichteres Feld mit einander abwechseln und das Kreuz die Hauptfigur bildet; als solche tritt es in der Mitte des Achtecks und in den verbindenden Figuren in verschiedener Modification und Farbe auf. Der ganze Teppich wird mit einer Bordüre umfaßt, die nach Außen strebt. Das Mittelfeld und die Bordüre sind durch eine Art Naht verbunden. Ein schmales Säumchen schließt nach Außen hin die Bordüre ab.

Tafel V. 56. Maurisches Mäandermotiv. Ineinander verschlungene, verschiedenfarbige Bänder, von denen jedes wieder einen Mäander als Verzierung trägt. Die Farben gehen von Innen nach Außen vom Hellen in's Dunkle über.

Tafel VI. 57. Bordüre und Saum zu dem Teppichmittelbilde auf Tafel V. Die Bordüre hat denselben Mäander wie das Mittelbild. Auf dem Grund wechseln stehende und liegende Kreuzchen

rhythmisch mit einander ab. Der Saum besteht aus aneinandergereihten Gliedern, durch die sich zwei um das Ganze laufende gleichfarbige Bänder schlingen. Bordüre und Mittelfeld, wie Saum und Bordüre, sind durch schmale Bänder, welche die Naht ausdrücken, verbunden; eben solche Bänder schließen nach außen auch den Saum ab, wodurch der Charakter des Umfassens verstärkt wird.

58. Maurischer Saum zu dem auf

Tafel VII. 59. gegebenen maurischen Teppichmotiv. Die quadratischen Figuren sind über die ganze Fläche gleichmäßig vertheilt, zwischen denen sich eine Bandverschlingung hindurchzieht, welche zwischen je vier Mittelfiguren durch ein Kreuz zusammengehalten wird. Auf der braunen Grundfarbe treten die Mittelfiguren und die Kreuze schwarz und roth, die umspannenden Bänder schwarz und grün auf. Die Farben sind sämmtlich hell zu halten. Das Roth muß das Purpurroth sein, das mit dem Grün das Gleichgewicht hält.

Die Grundfarbe des Saumes (58) ist violettbraun, während die Farben der Figuren mit denen des Teppichs die gleichen sind. Ein rothes Rändchen mit schwarzen Quadraten umfaßt den Saum nach außen und innen.

Tafel VIII. 60. Bordüre nach Siebmacher; quadratisch eingetheilt; im Saum wechseln verschiedenfarbige Quadrate regelmäßig mit einander ab. Gegenüber der hellen Bordüre wirkt die Farbe des Saumes dunkel. Bordüre: Ueber Eck gestellte Quadrate verbinden sich, nach der Breite laufend. In der Mitte des Mittelquadrates ist ein stehendes Kreuz mit andersfarbigem Grunde. In den halbirten Seitenquadraten bilden sich kleinere Vierecke.

61. Maurische Bordüre. Auf rothem Grund eine schwarze Bandverschlingung, die sich durch zwei weiße Zickzackbänder, welche hellbraun eingefaßt sind, hindurchziehen. Die schwarzen Bänder sind violett eingefaßt.

62. Bordüre und Saum zu dem Teppich auf

Tafel XI. 63. Dieser italiänische Teppich ist einem Bilde von Raphaelino del Garbo — Maria mit dem Jesukinde darstellend — das sich im Berliner Museum befindet, entnommen und für den Kreuzstich eingerichtet. Die Figuren sind auf schwarzem Grunde gleichmäßig vertheilt. Vorherrschend ist die Kreuzform, die zugleich den Mittelpunkt der zwei abgestumpften großen Quadratflächen bildet. Die beiden Mittelkreuze sind zu einem gleichseitigen Achteck verbunden und erscheinen in der Farbe abwechselnd schwarz und roth auf weißem und schwarz und weiß auf rothem Grunde. Das abschließende Band ist auf weißlichem Grund schwarz, auf rothem Grund grün. Zwischen je zwei von den Hauptfiguren liegen kleinere, aus der Kreuzform sich entwickelnde Figuren, die in gleicher Farbe gestickt werden. Zwischen je vier Hauptfiguren und den kleineren Zwischenformen liegt wieder eine große Mittelfigur, deren Grundmotiv wieder das Kreuz ist, um das sich ein rothes Band schlingt. Die Eckquadrate sind weiß und haben einen hellbraunen Mittelpunkt. Das Kreuz ist, grün mit hellbrauner Mittelfläche und weißlichem Mittelquadrat. Der Rand besteht aus der Bordüre und dem Saume (Fig. 62. VIII.). Die Bordüre hat auf kräftig rothem Grunde eine weißliche Bandverschlingung. Beim Saume wechseln auf schwarzgrünem Grunde Treppenfiguren in Weiß und Orange ab. Zwischen Saum und Bordüre deuten weiße und schwarze Einfassungslinien die Naht an; ein schwarzes Rändchen schließt den Saum nach außen hin ab. Das Weiß muß auf dem ganzen Teppich etwas in's Silbergraue spielen. Dieser Teppich ist einer der schönsten aus dem Mittelalter. Unsere Mädchen und Frauen mögen überhaupt das, was jene Zeit und die bald darauf folgende Glanzperiode der italiänischen Renaissance unter dem Einflusse von Raphael und Michelangelo geschaffen hat, etwas genauer kennen lernen; sie werden sich auf diese Weise am besten gegen die heutigen Ausartungen in den Handarbeiten schützen.

Tafel X. Altägyptischer Teppich. 64. Nach einer alten Linnenstickerei (Original 5. Heft, Tafel X.), die in einem Grabe zu Saquâra in Aegypten gefunden wurde und wahrscheinlich über 6000 Jahre alt ist, für den Kreuzstich eingerichtet. Die Eintheilung ist eine quadratische, wobei die Mitte, das Mittelfeld und die Umrandung deutlich unterschieden sind. Die Mitte oder das Centrum ist durch über Eck gestellte Quadrate gebildet, die sich durch lichtere und dunklere Farbentöne von einander abscheiden und selbst wieder eine Mitte, ein Mittelfeld und einen Saum bilden. Die dunklere Bordüre wird nach innen durch eine die Naht vertretende Einfassung vom Mittelfelde, nach außen durch den eigentlichen Saum abgeschlossen. Das Teppichprincip ist hier in seiner ganzen Vollendung ausgesprochen.

65 und 66. Randabschlüsse nach Motiven aus derselben Zeit. Die Farben sind nach den Zeichen zu sticken, oder: grün, roth, schwarz und purpur.

Tafel XI. 67. Siebmacher'sche Bordüre, in welcher die quadratischen Figuren, von denen jede einen Stern zur Mitte hat, der Breite nach neben einander gestellt sind. Zwischen denselben liegt eine aus drei aneinanderhängenden Quadraten gebildete Figur. Zu beiden Seiten wiederholen sich Umrandungslinien. Auf lichtem Grunde erhalten die Figuren eine kräftig wirkende Farbe, z. B. auf einem gelborangen Ton ein zartes Rothbraun; auf röthlichorangem Ton ein sattes Grün; auf blaugrauem Grund Carminroth, auf hellem, zarten, Grunde, in Gelborange tiefblaue Figuren.

68. Römisches Teppichmuster (Grund licht-, Figuren dunkelfarbig), nach einem Fußboden in Steinmosaik, den Semper eigenhändig nach dem Originale aufgenommen hat ($^1/_{12}$ der Ausführung) und über den er selbst Folgendes sagt: „Dieser durchaus geometrisch komponirt römische Mosaikboden wurde von mir in dem Weinkeller eines Schenkwirthes ganz in der Nähe des Triumphbogens von Orange im Herbst des Jahres 1830 gezeichnet. Ich weiß nicht, ob derselbe irgendwo veröffentlicht worden ist. Jedenfalls bietet er ein sehr anmuthiges Beispiel glücklicher Vertheilung des Hellen und Dunklen, und der Vermeidung des selbst bei allen Fußböden häufigen Stilfehlers, auf denen durch die abwechselnden Farben und Dessins gleichsam Höcker und Löcher entstehen. Merkwürdig ist zugleich die vollkommene Indifferenz, die in der reichen Disposition in Beziehung auf das Außen und Innen durch das Gegeneinanderwirken und sich Neutralisiren der Motive erreicht wurde."

„Der aus Plinthen bestehende mäanderähnliche Saum ist in sich selbst indifferent; darauf folgt ein Motiv, das den quadratischen inneren Raum gleichsam an vier Seiten einkerbt und mithin wesentlich nach innen wirkt; die Naht folgt diesem Bandmotive in allen seinen Windungen; sie selbst ist eigenthümlich mehr seitwärts gerichtet und funktionirt eigentlich nur nach ihrer Längenausdehnung. Innerlich nun folgen vier radiante Formen, die ein Viereck umgeben, das wieder ganz indifferent gehalten ist. Jene vier strahlenden Sterne aber wirken entschieden von innen nach außen und halten den Einkerbungen des äußeren Bandwerkes gleichsam das statische Gleichgewicht. Schwerlich sind dies wirklich vom Architekten beabsichtigte Stilfeinheiten, jedoch sie existiren, und wenige antike Muster giebt es, die so wie dieses unseren Parqueteurs gleichsam maulgerecht wären."

„Die Eintheilung des Fußbodens wird zusammengesetzter, aber nach Umständen klarer und verständlicher, je mehr er aus seiner quadratischen Indifferenz heraustritt, je entschiedener sich in dem Räumlichen die Gegensätze des Hinten und Vorne, des Rechts und Links sondern (Beispiele hierzu geben die folgenden Hefte). Das Vorn entspricht gewöhnlich dem Haupteingange, das Hinten wird bezeichnet durch das Hauptmoment und die Bestimmung des räumlichen Abschlusses. In der Kirche ist es der Altar, in dem Tempel der Griechen war es die Statue der Gottheit, in dem der Römer war es das Tablinum, auf welches sich Alles bezog, was vor demselben sich räumlich ordnete; in jeder Wohnstube sollte es der Kamin, jener Hausaltar des Familienlebens, sein, der aber leider im Norden durch den Ofen schlechten Ersatz hat, wenigstens in der Weise, wie wir ihn bilden und ordnen, die verglichen mit dem, was unsere Voreltern daraus machen mußten, für sich allein schon den Standpunkt der Geschmacks-Cultur hinreichend bezeichnet, auf welchem wir stehen." —

Tafel XII. giebt Motive zur Perlenstickerei. Schon die uns bekannten ältesten wilden Völker kannten die Perlen und verwendeten sie als Schmuck, auf der Fläche besonders an Säumen und Rändern, meist in stilgerechten Formen- und Farbenzusammenstellungen, so daß sie noch heute — unserem verdorbenen Geschmack gegenüber — als die naturgemäßen, dem Materiale und dem Zwecke angemessenen, Muster gelten können. Mit Perlen lassen sich, außer den quadratischen Figuren, auch Formen in gebogenen Linien, in runden und länglichen Reihen, in Kreuzen, Sternen und ähnlichen geometrischen Zusammenstellungen, namentlich solchen, „wie sie uns das vierzehnte Jahrhundert aus der Zeit der spanisch-arabischen Kunst überliefert hat und die skandinavischen Frauen ihre Brustleiber so schön zu zieren wissen, während unsere Geschmacksverbildung es verschmäht, anstatt jene durchaus gelungenen Muster nachzubilden, mit dem gleichen Material die abscheulichsten Karrikaturen von Menschen, Landschaften Blumen ꝛc. hervorzubringen." (J. Falke.)

Die Perlen werden auf einen weichen festen Stoff — Leinwand, Tuch, Seide, Leder ꝛc. — aufgenäht; wo sie in Verbindung mit Stickereien vorkommen, wird zu dieser die Seide genommen, weil Wolle und Perlen eine Disharmonie geben. Für die Flachstickerei eignen sich allein die kleinen, vorzugsweise die kleinen Gold- und Silberperlen. Die für die Kreuzstickerei angegebenen Regeln in Betreff der Farbenzusammenstellung gelten auch für die Perlenstickerei. Die meisten der nachfolgenden Muster sind nach den Originalien in der ethnographischen Abtheilung des Berliner Museums gezeichnet.

1. Saumverzierung einer indianischen Mütze. Die beiden äußeren Perlenreihen weiß, die innere Ausfüllung blaugrünlich.
2. Randverzierung aus Nordafrika: Innen weiß, außen schwarz.
3. Saum, von der Insel Bornêo. Weiße Perlen auf rothem Grunde.

4. Bordüre von einer Tasche aus dem westlichen Amerika. Auf weißem Grunde, schwarze und rothe Perlen, die zu Rechtecken gereiht, abwechselnd die Mitte zieren. Schwarze Perlen bilden das Rändchen.

5. Bordüre, Original aus Australien. Auf blauem Grund wechseln schönlaufende weiße Perlenreihen und in schwarzer Seide gestickte Treppen. Einfassung schwarz.

6. Bordüre mit Saum von einer Tasche aus Australien. Der Grund und die Perlen der Bordüre weiß; Stickerei schwarz. Der Saum wird von zwei weißen und zwei schwarzen Perlenreihen gebildet.

7. Bordüre mit Saum aus dem Missurigebiet. Grund grün, an den Säumen mit rothen Streifen durchzogen. Die weißen Perlen bilden in der Bordüre Quadrate, die sich in gleichmäßigen Entfernungen aneinanderreihen. Das Außen des Saumes ist durch vier Perlenreihen und zwei rothe Streifen, das Innen durch drei Perlenreihen und einen Streifen in rother Seide auf grünem Grunde klar ausgesprochen.

8. Bordüre einer Tasche aus Brasilien. Die über Eck gestellten, der Breite nach aneindergereihten Quadrate und die nach innen und außen abschließenden Perlenreihen schwarz; der Grund ist mit weißen Perlen besetzt.

9. Taschenmuster aus Brasilien. Ueber Eck gestellte Quadrate, aus weißen nnd schwarzen Perlen gebildet, füllen die Fläche. Der Rand hat zwei weiße Perlenreihen, die nach innen und außen mit einer Reihe schwarzer Perlen abschließen.

10. Bordüre mit Saum von den Indianern. Grund der Bordüre grün, das Perlenzickzack weiß; die dazwischen liegenden Treppenformen roth; die Umsäumung schwarz mit einer weißen Perlenreihe in der Mitte.

11. Bordüre aus Texas. Blaue Zickzackreihung auf weißem Grunde. Von den mit dem blauen Zickzack parallel laufenden Reihen ist die größere aus rothen, die kleinere aus gelben Perlen gebildet. Schwarze Streifen schließen ab.

12. Aegyptische Flächenfüllung mit quadratischer Eintheilung. Grund roth, das Perlenzickzack weiß. Quadrate, aus blauen Perlen gebildet, umschließen kleinere aus weißen Perlen.

13. Mittelfüllung aus Ostafrika. Figuren schwarz. Weiße Perlenreihen auf grünem Grunde bilden die Umrahmung.

14. Spanisch-arabische Mittelfüllung. Das Rautenmuster schwarz; der innere Grund roth mit blauen, der äußere grün mit rothen Figuren. Weiße Perlen auf weißem Grunde fassen in origineller Abwechslung ein.

15. Aegyptische Flächenfüllung mit quadratischer Eintheilung. In Seide rothgestickte Quadrate auf Goldgrund. Um die weiße Mittelperle reihen sich in Quadratform vier Eckperlen in gleicher Farbe.

16. Spanisch-maurische Bordüre mit Saum. Parallele Zickzackreihen aus weißen Perlen auf rothem Grund mit blauen Kreisflächen, deren Mitte durch eine weiße Perle geziert ist. Saum: Grund dunkelgrün, nach innen durch eine Reihe, nach außen durch zwei Reihen weißer Perlen abschließend.

17. Mittelalterliche Bordüre mit Saum. Grund der quadratisch eingetheilten Bordüre und des äußeren Saumrandes: Gold, Perlen: weiß. Die Kreisflächen der Bordüre roth mit weißer Perle in der Mitte. Der innere Saumstreifen ist mit rother Seide bestickt und durch eine schwarze, nach Innen strebende Linie geziert.

18. Romanische Flächenfüllung aus dem 10. Jahrhundert, einer Mantelverzierung entnommen. Die schwarzen Perlen auf dem blauen Grunde bilden Rauten. Die blattartigen Figuren sind schwarz gestickt und wechseln mit den leeren Rautenfeldern regelmäßig ab.

19. Spanisch-maurische Perlenbordüre. Den Grund bilden grüne, die Rauten weiße Perlen, von denen zwei Reihen nach außen abschließen.

20. Spanisch-arabische Bordüre. Die Mittelrauten sind blau und mit rother Seide eingefaßt, die Perlenrauten darauf weiß auf weißem Grunde, die hellen Rauten werden auf weißem Grunde roth gestickt und das Ganze wird mit schwarzer Seide eingefaßt.

21. Flächenfüllung, einem afrikanischen Täschchen entnommen. Eintheilung quadratisch. Die äußere, das Ganze umfassende, Perlenreihung ist blau, die vier Mittelquadrate sind gelborange (auch Goldperlen), die Perlen des Quadrates und des Mittelkreuzes roth.

22. Flächenfüllung einer afrikanischen Tasche. Die Feldereintheilung der Tasche ist eine zweiseitig-symmetrische. Die Perlen sind schwarz, weiß und roth.

23. Indianische Saumverzierung. Um die goldgelben (Goldperlen) Mittelkreise zieht sich der Breite nach eine Schlangenlinie von gelborangen (Gold-) Perlen auf grünem Grunde. Nach Außen schließt eine Perlenreihe ab.

24. Aegyptische Flächenfüllung, auf welcher die quadratische und Rechteckeintheilung sich ablösen. Grund roth, die Perlen weiß mit einem Schimmer in's Bläuliche. Ovale und kreisrunde Perlreihungen wechseln auf blauem und Goldgrund rhythmisch ab.

25 u. 26. Romanissch-byzantinische Saumverzierungen: 25 am Rock, 26 am Mantel der Statue eines ostgothischen Königs in einer Kirche zu Ravenna. Auf unserem Muster ist der Grund bei 25 grün mit schwarzen Palmetten bestickt, die Einfassung aus Goldperlen; bei 26 tiefroth mit grünen quadratischen, und runden Flächen mit schwarzen Mittelpunkten und Einfassungslinien in Seide gestickt. Perlen gold.

27 u. 28. Japanische Bordüren von Rüstungen. Bei 27 Goldperlen auf grünem Grunde; bei 28 Grund dunkelblau, Perlen weiß.

29. Indische Saumverzierung. Grüne Perlen auf blauem Grunde fassen ein und bilden die ovalen Reihungen, in denen lichtblaue Felder liegen, die mit schwarzen Linien eingefaßt sind.

30. Rautenbordüre aus Westafrika. Die Rauten sind mit schwarzen Perlen eingefaßt. Der Grund der Mittelrauten ist mit rothbräunlichen Perlen besetzt, wogegen die halben, nach außen liegenden Rauten mit rosafarbigen Perlen bestickt sind. Die kleineren Rautenflächen sind orange, mit schwarzen Perlen umsäumt; auch die Kreuzchen in der Mittelraute sind schwarz, die, die Rauten umschließenden Reihen, weiß. In der weiteren Fortsetzung werden die Figuren, die hier orange sind, blau.

31. Brust- und Kragenbordüre von einem Tscherkessischen Panzerhemde. Grund in schwarzer Seide gestickt. Perlen Gold. In den aus Halb- und Viertelkreisen gebildeten Formen ist ein bestimmtes Streben nach Oben ausgedrückt, das noch durch die blümchenartigen Mittelfiguren, die eine Art Stiel haben, verstärkt wird. Im Original, das sich im Berliner Museum befindet, sind anstatt der Perlen, der Rüstung entsprechend, goldgelbe Metallknöpfchen.

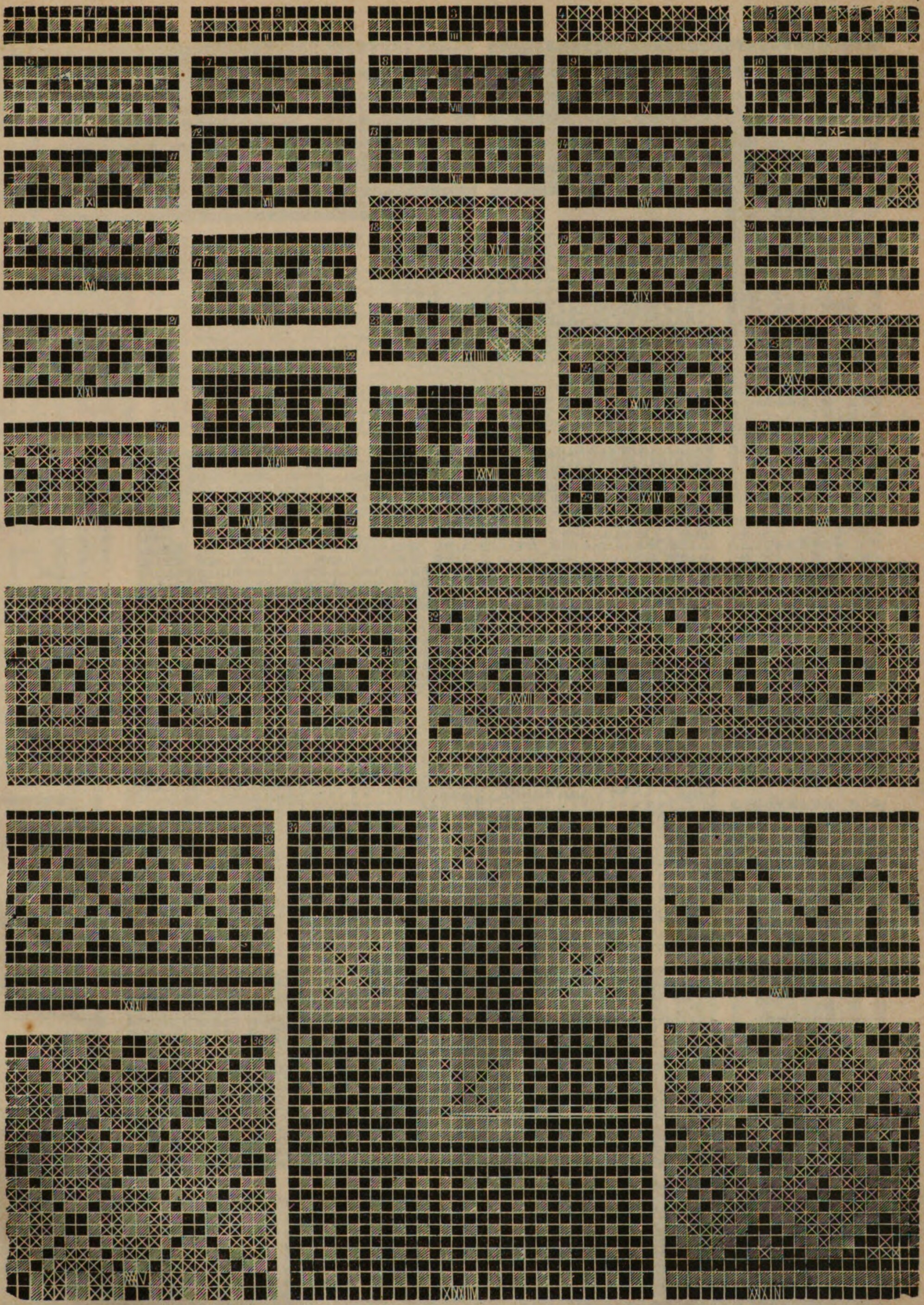
32. Mittelverzierung auf einem Täschchen aus Ostafrika. Die ganze Figur ist aus dem Achteck entwickelt. Die äußerste, das Ganze umschließende, Perlenreihe ist roth, die zweite blau, dann folgt eine weiße Fläche nnd dieser eine dem Kreuze ähnliche Figur aus schwarzen Perlenreihen. Hierin liegt ein über Eck gestelltes Quadrat, das aus Reihungen von Perlen in blauer und Orangefarbe gebildet ist. Die Dreieckflächen werden mit bräunlichrothen Perlen ausgefüllt. Die innere Figur bildet ein Doppelkreuz, dessen senkrechte und wagrechte Arme in Quadraten endigen. Die Quadratflächen und die Flächen zwischen der Mittelfigur und dem orangefarbigen Quadrat sind weiß, die übrigen Flächen werden abwechselnd mit rothen und grünen Perlen ausgefüllt.

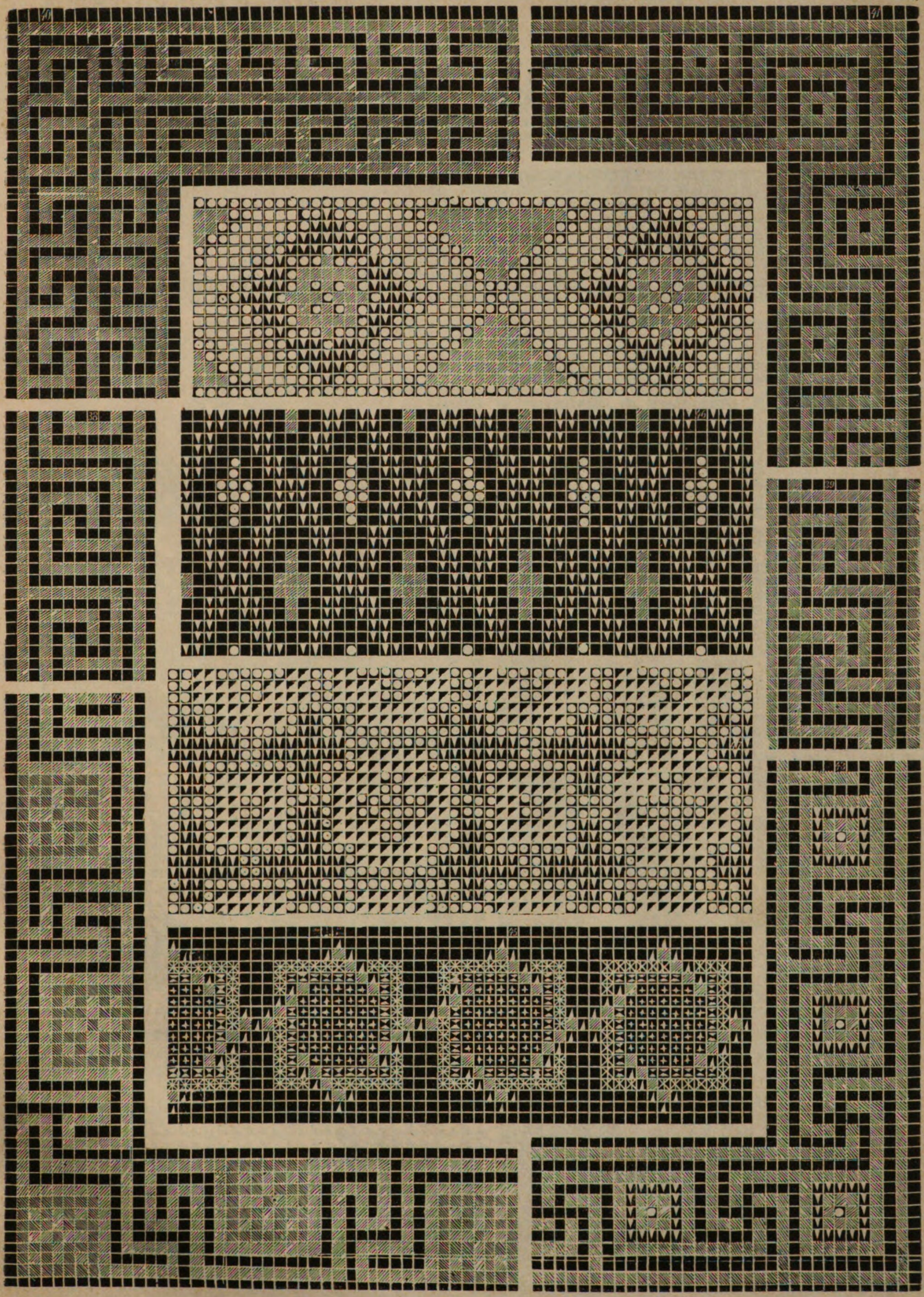
33 u. 34. Zwei keltische Flächenfüllungen. Auf schwarzem Grund rothe Perlen in mäanderartiger Verschlingung gereiht. Die Einfassung erhält Goldperlen.

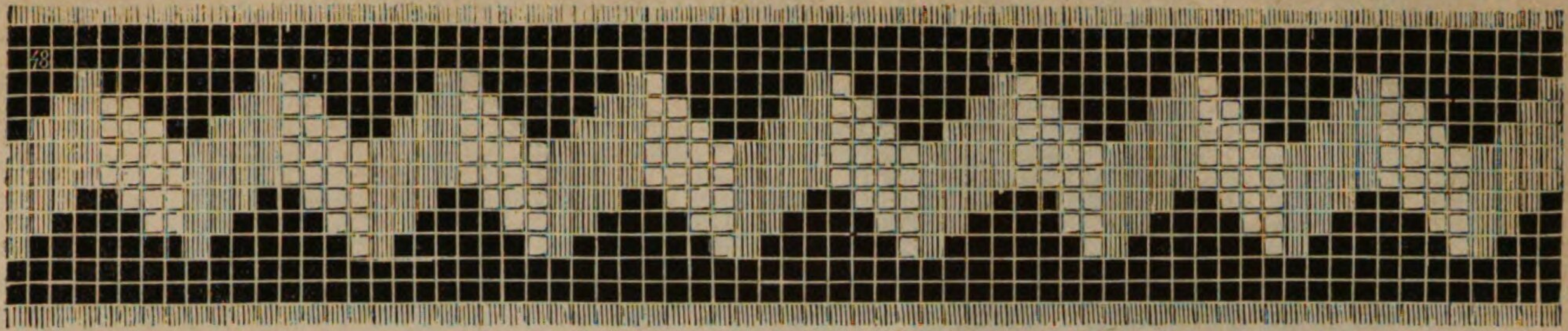
35. Burgundische Gewandverzierung. Das innere Quadrat, der Vierpaß und die Eckfüllungen gelb, die Einfassungslinie des inneren Quadrates, mit den an den vier Ecken auslaufenden Kreuzen, und die äußere Umfassungslinie Gold, Grund braun.

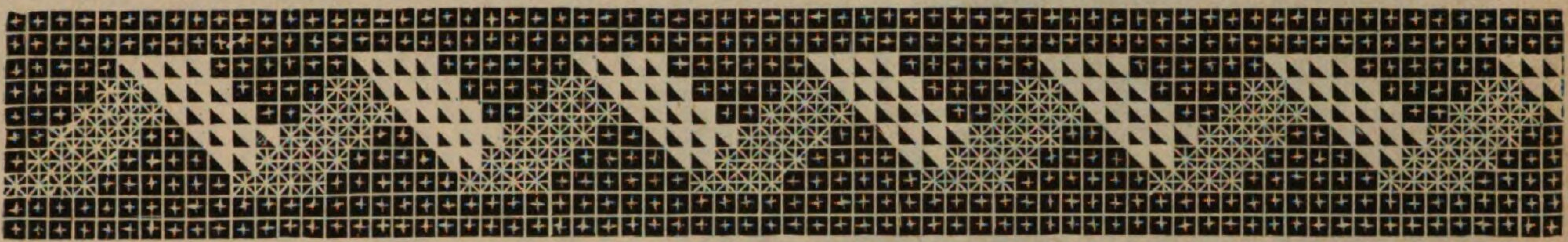
Wie schön die burgundischen Gewänder an sich auch gefunden werden mögen, die Perlenstickerei geht dabei weit über das stilgesetzliche Maß hinaus. Bei der Gewandverzierung soll die Perle nur zur Umsäumung, und auch hier nur äußerst sparsam gebraucht werden, weil keine Verzierung den freien Faltenwurf der Gewänder hindern darf.

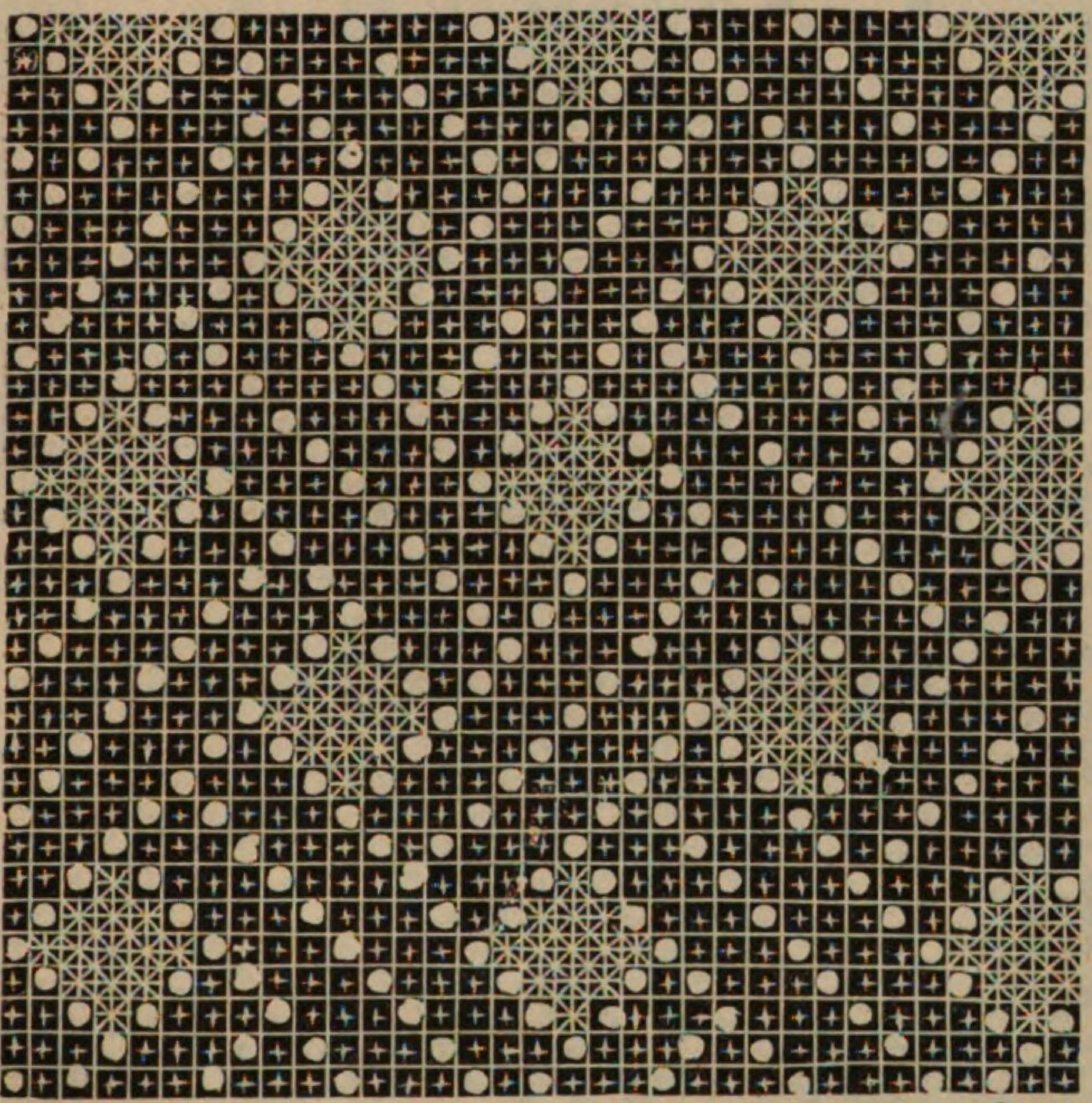
Berlin, Druck von Julius Ruppel, Stralauerstraße 33.

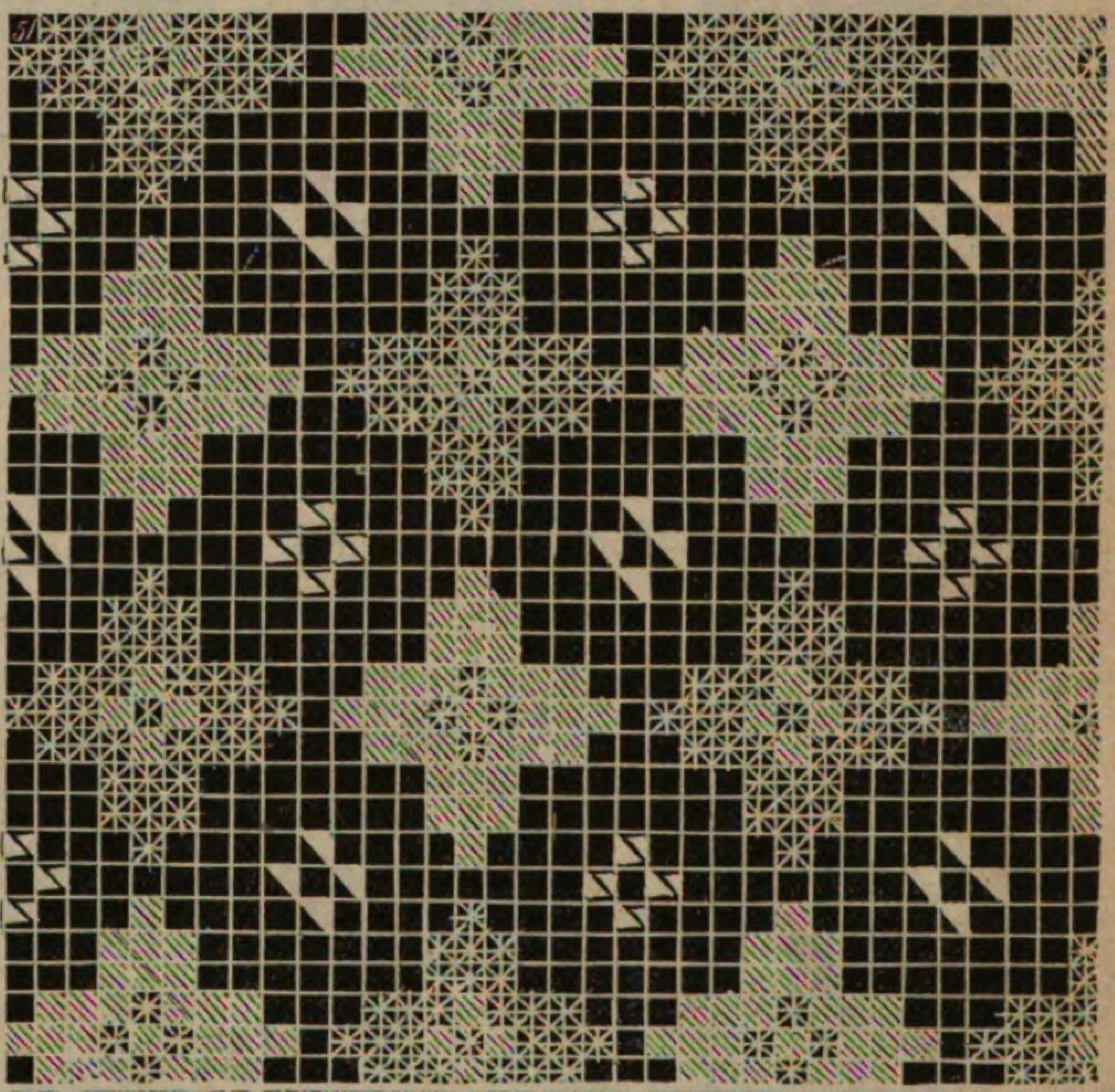


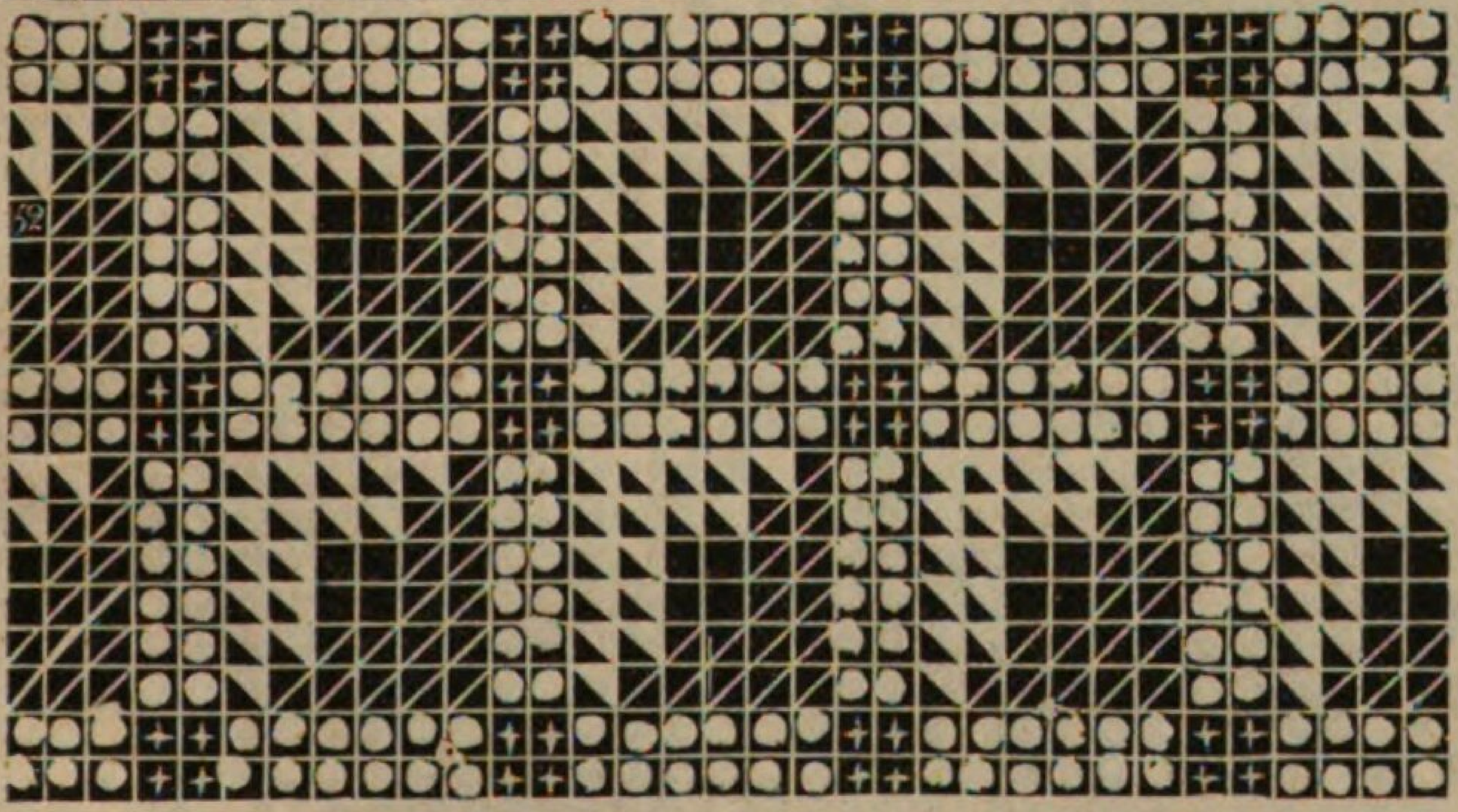

40
41

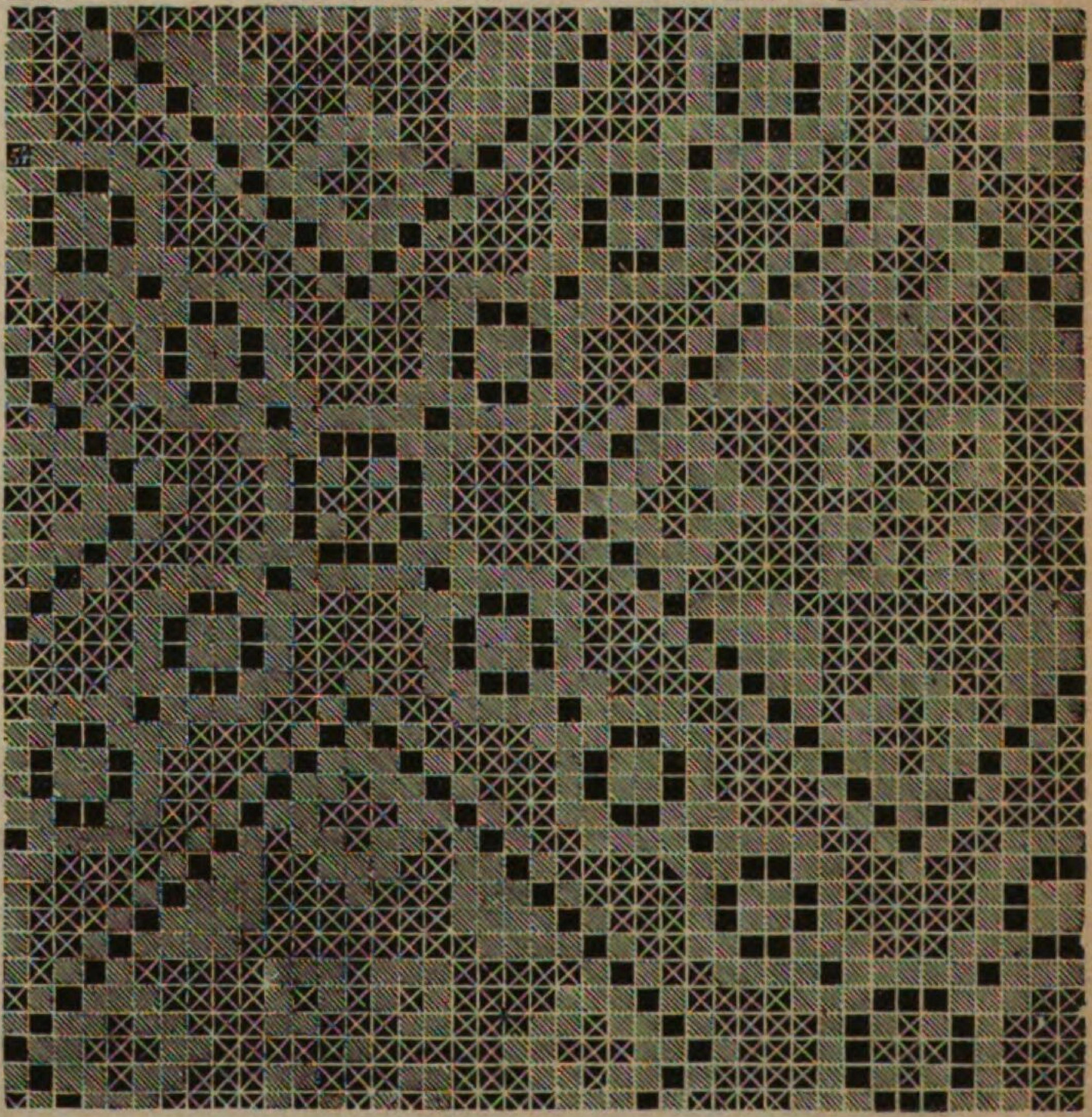


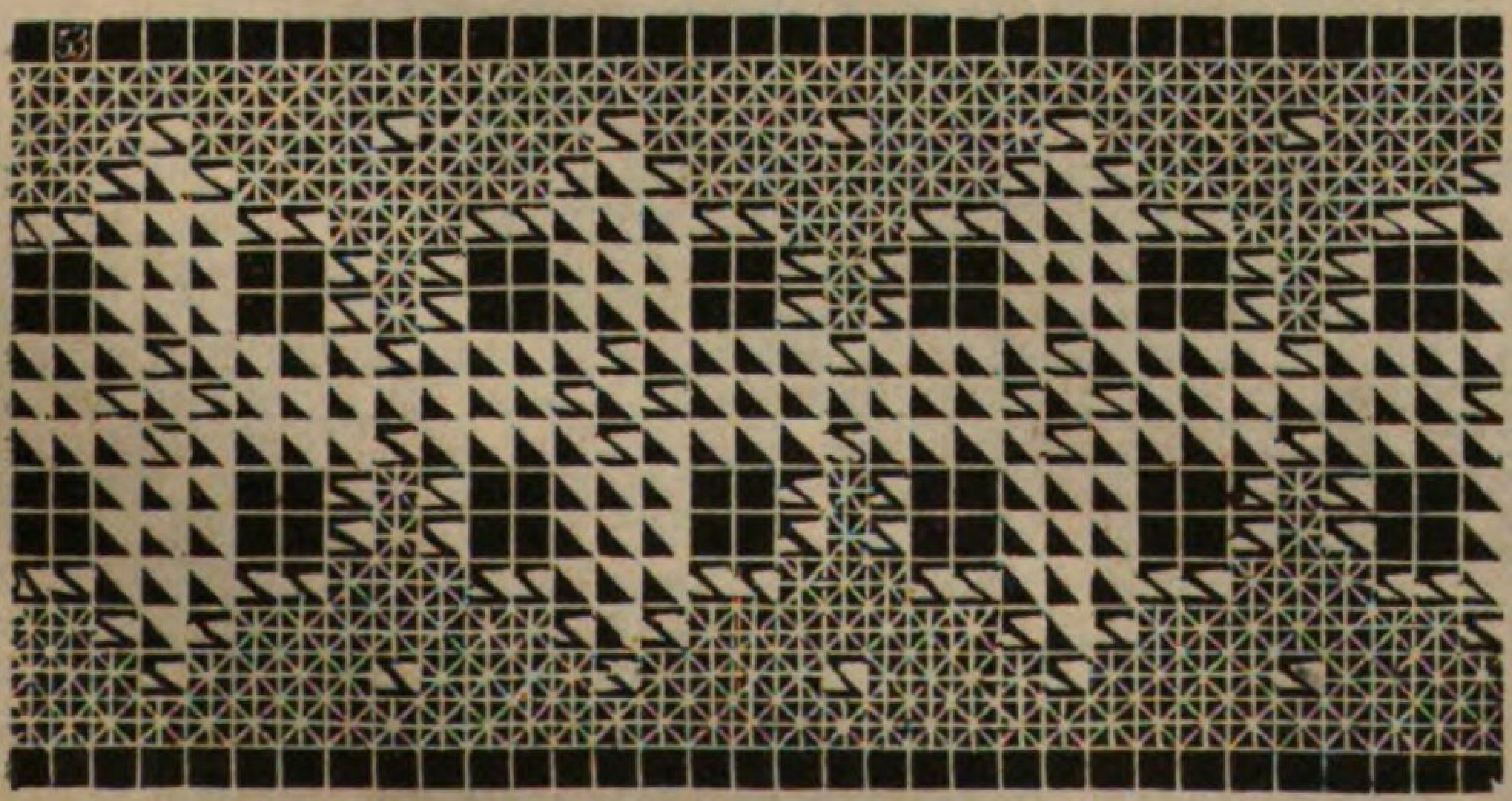


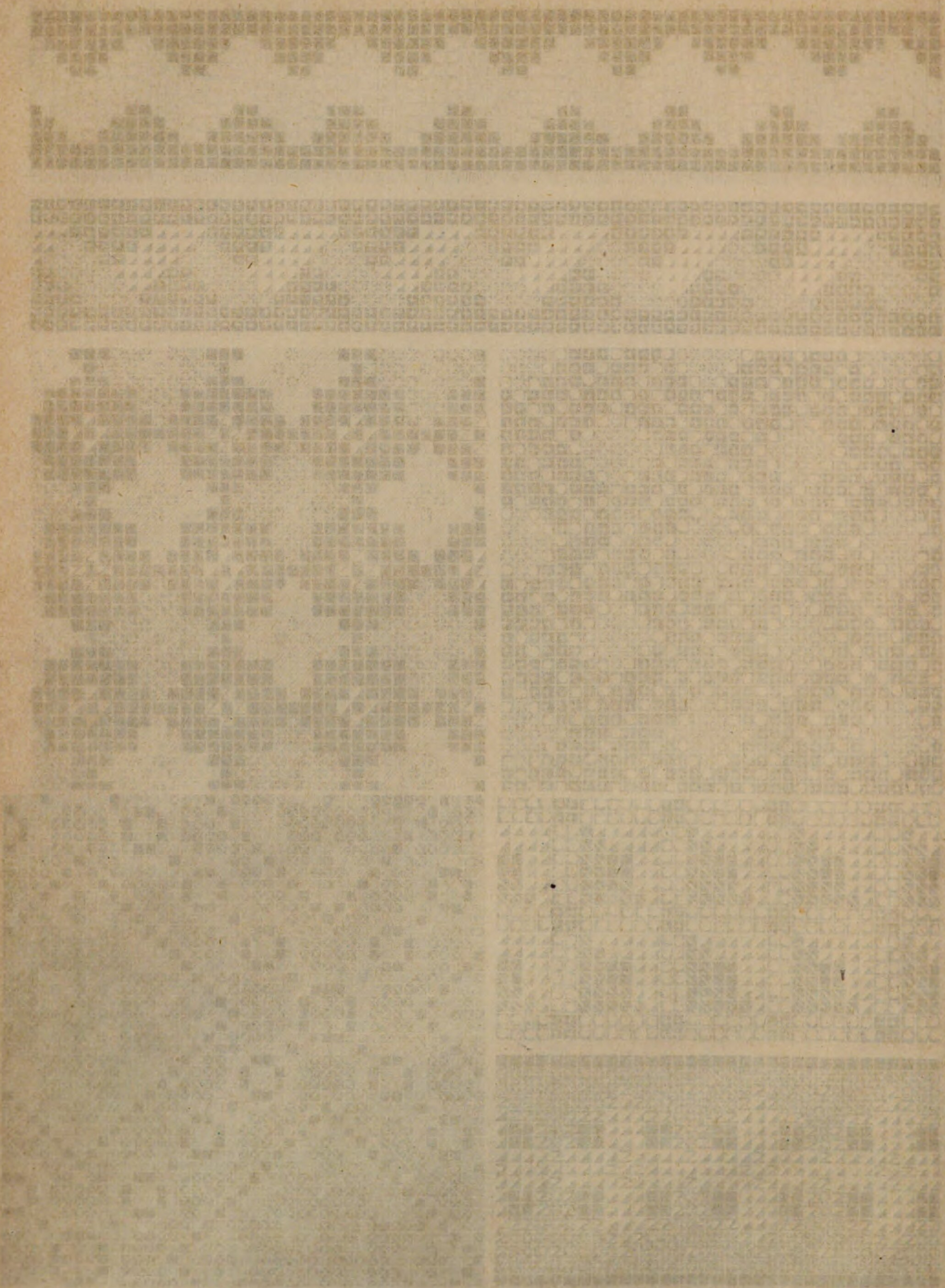


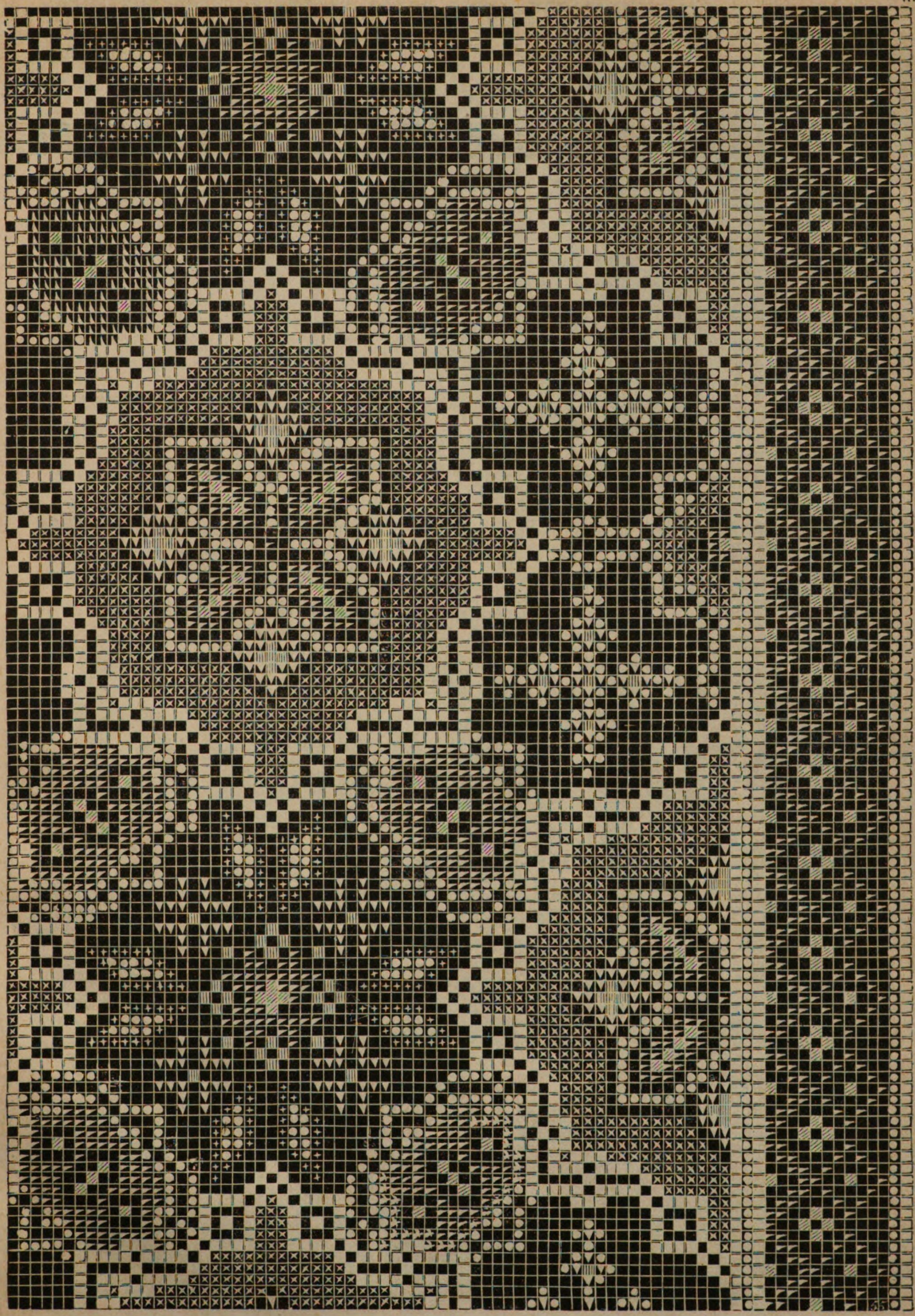


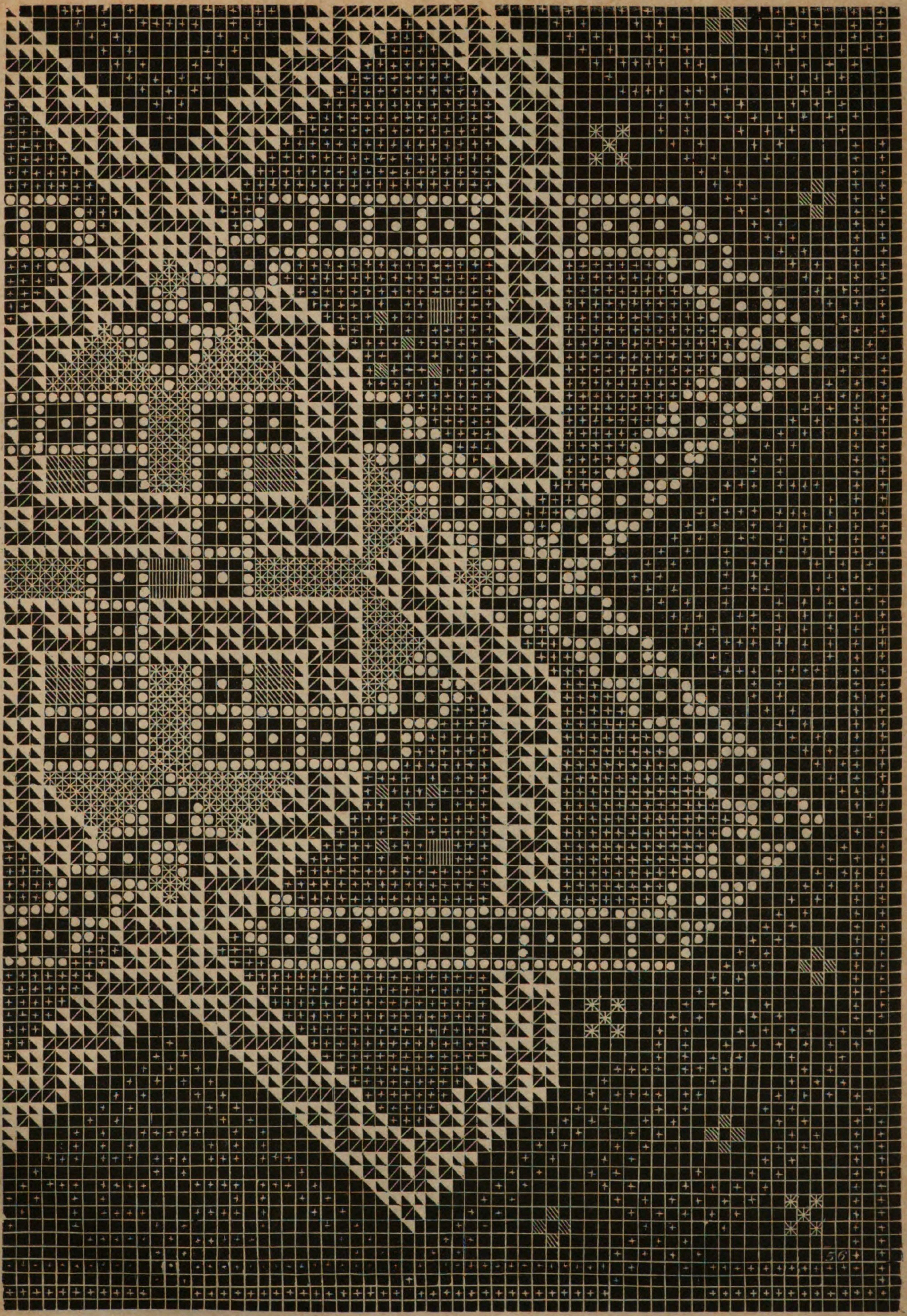




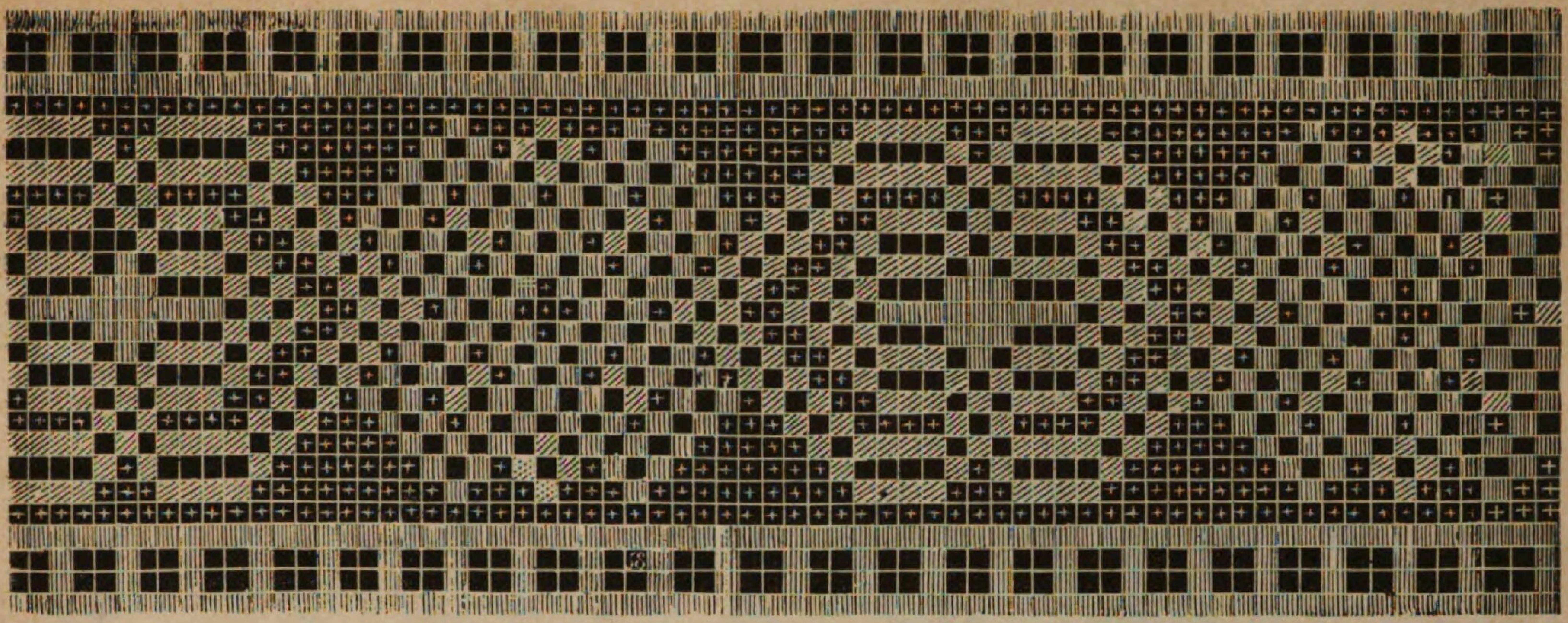


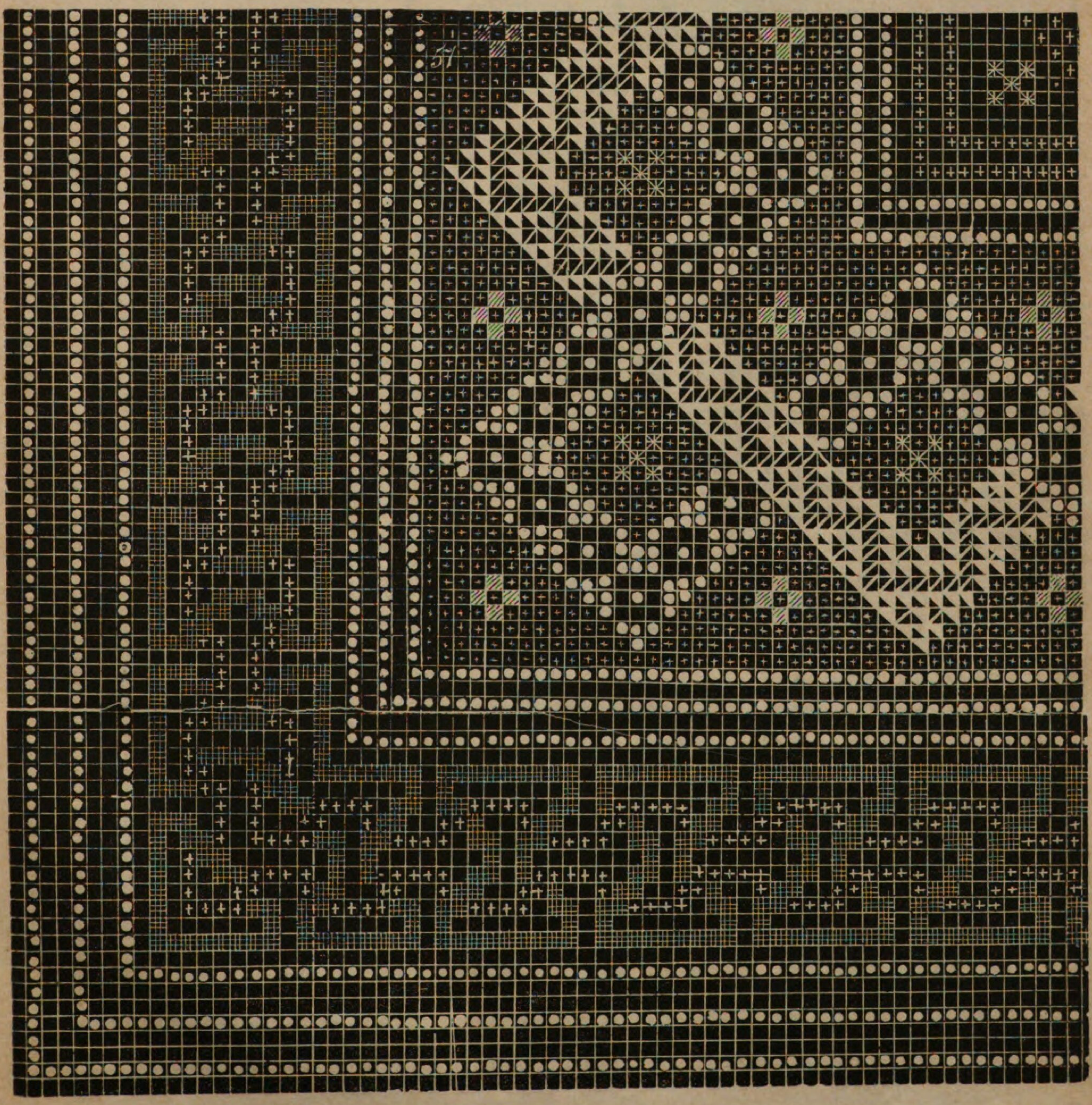






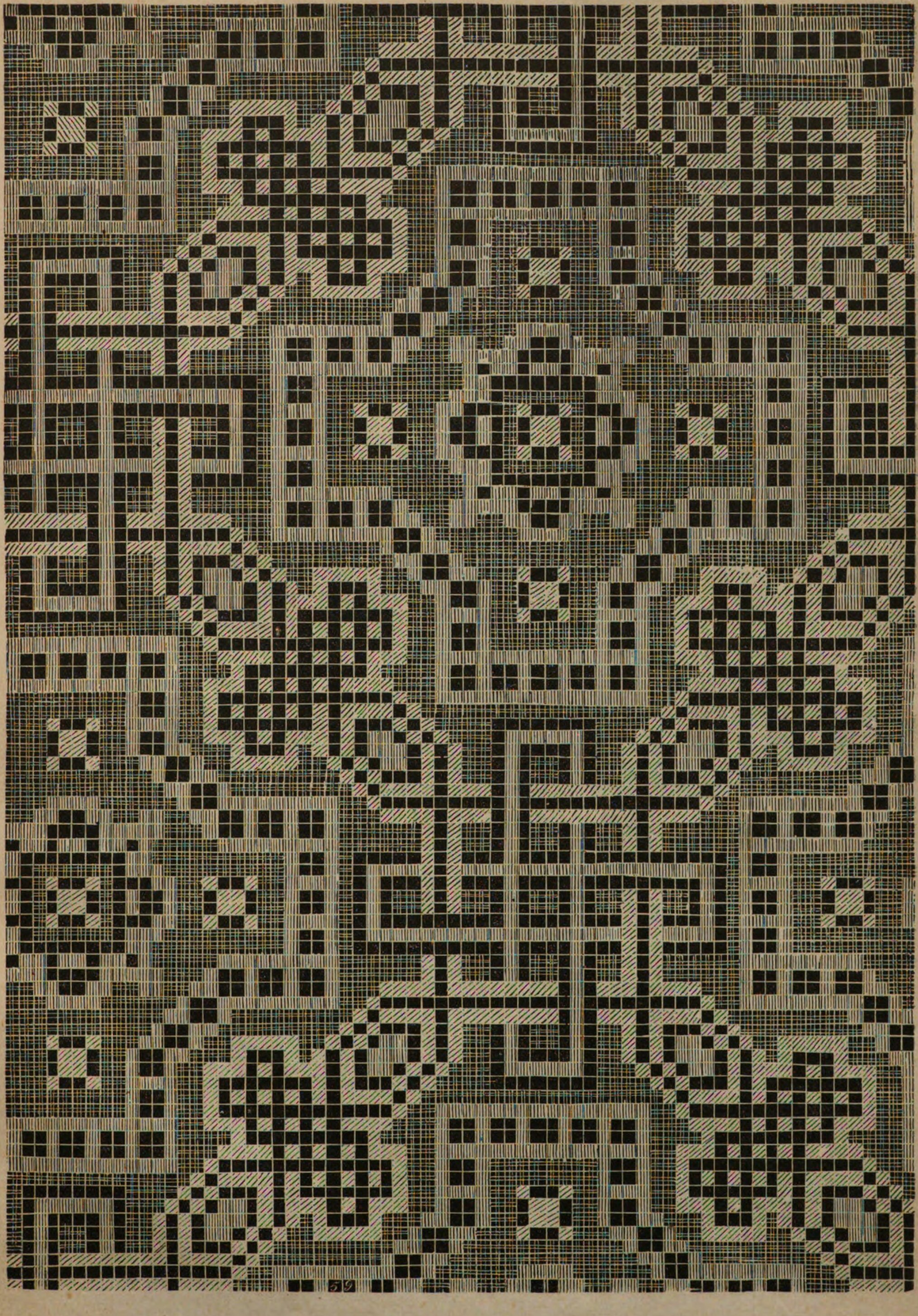


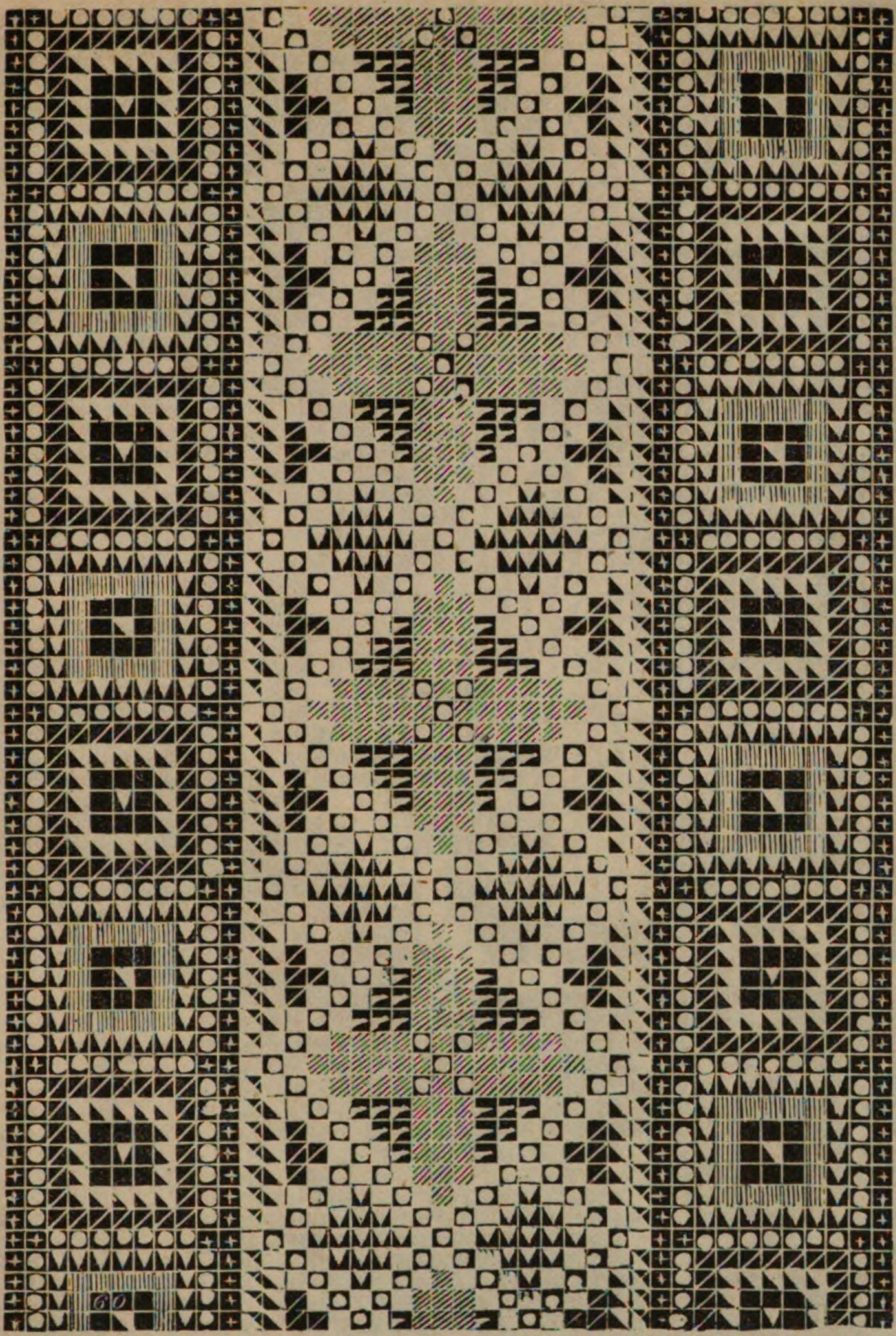


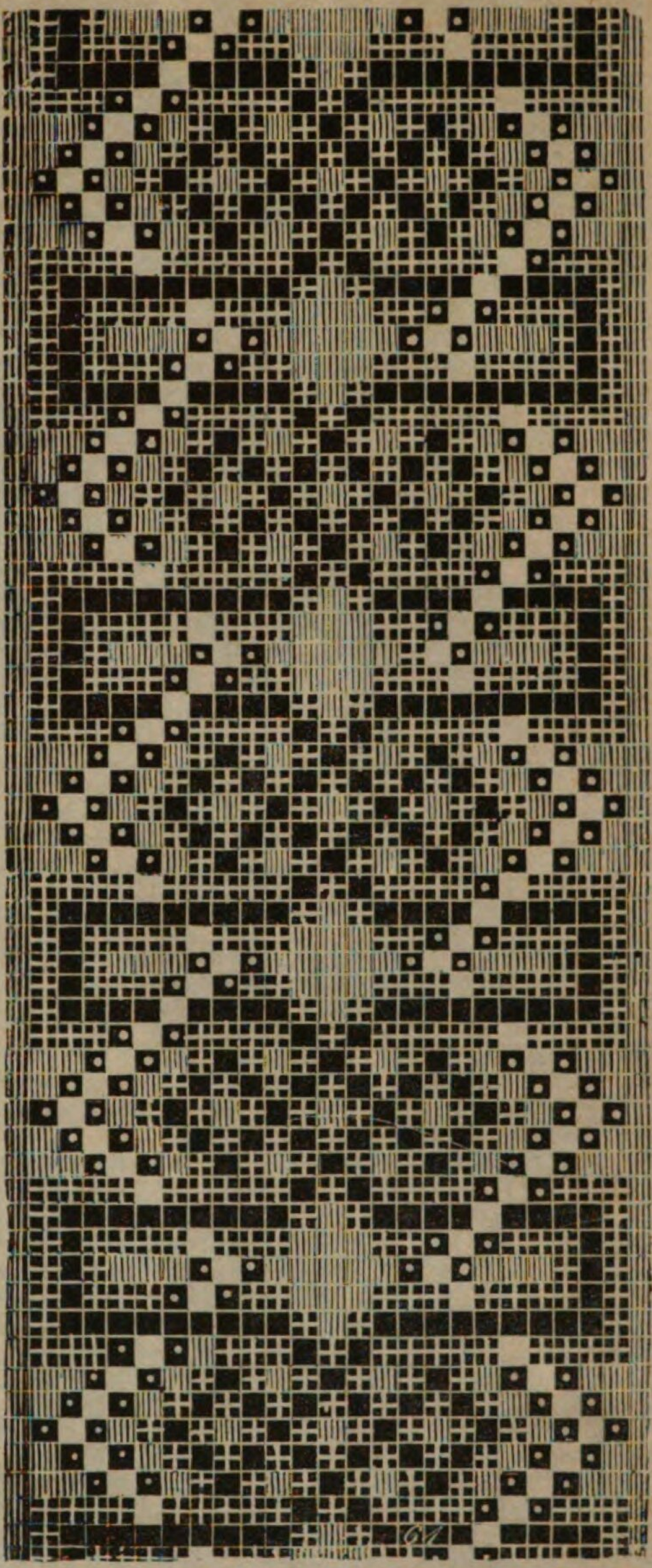

51

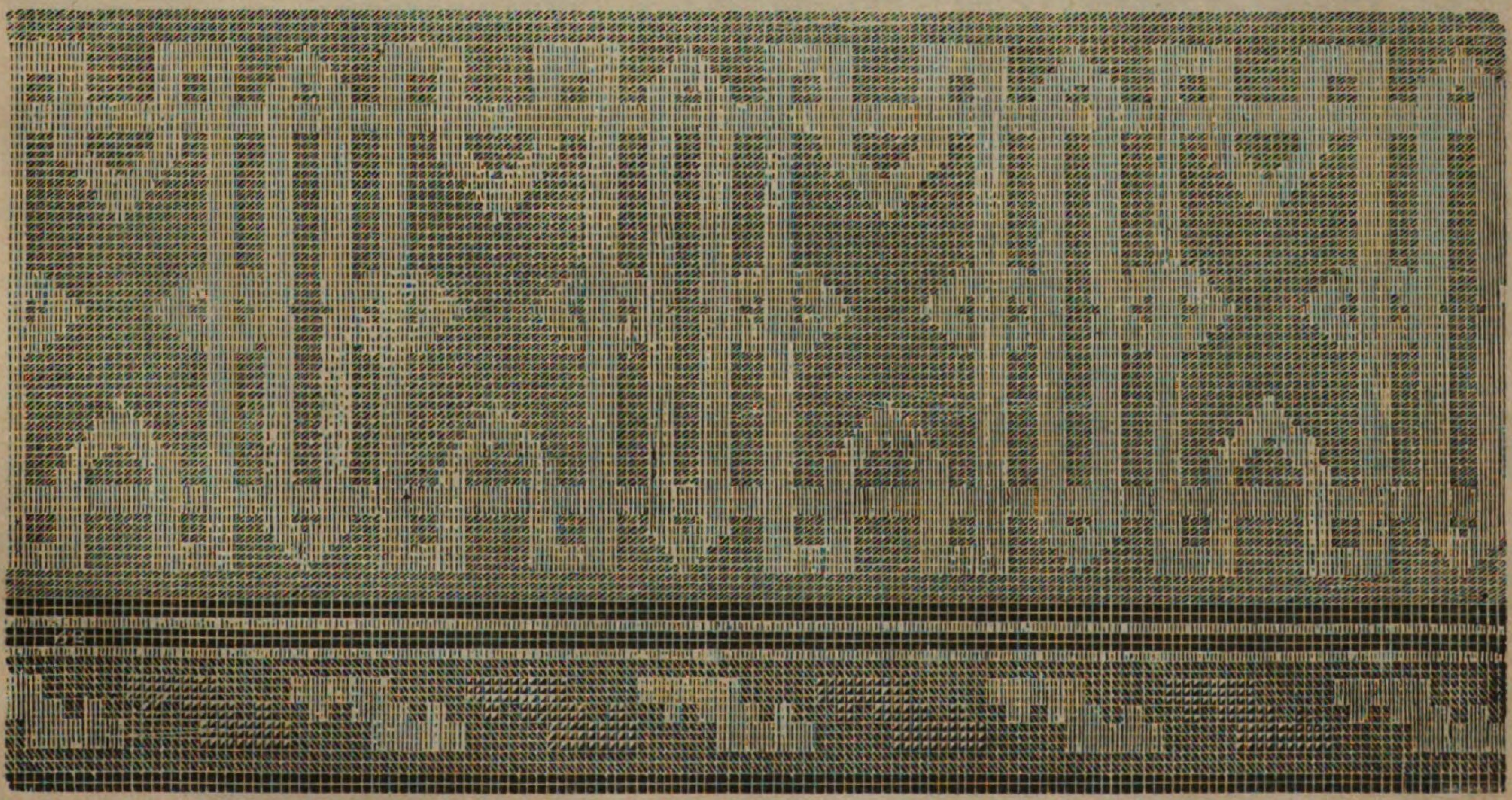


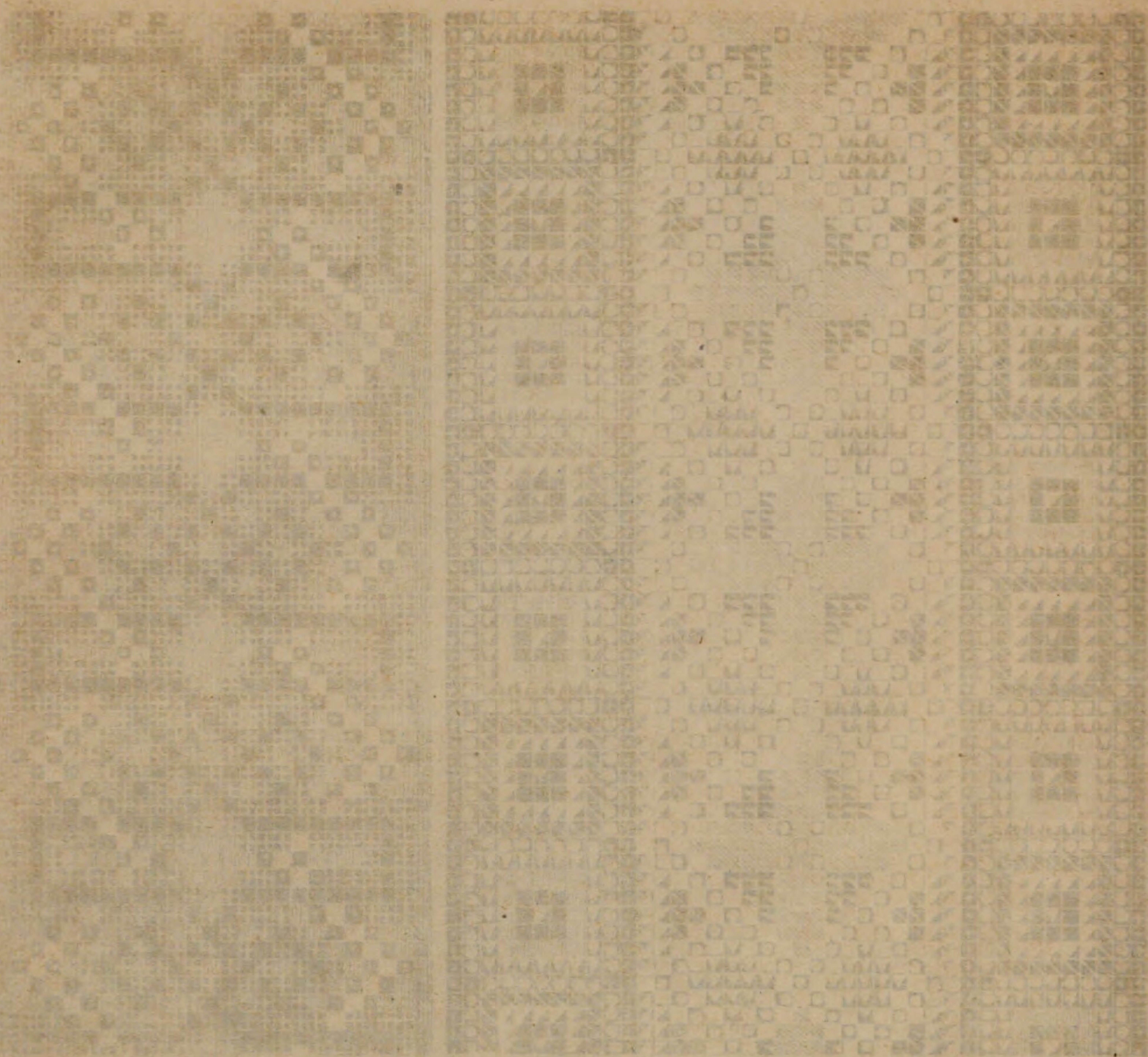


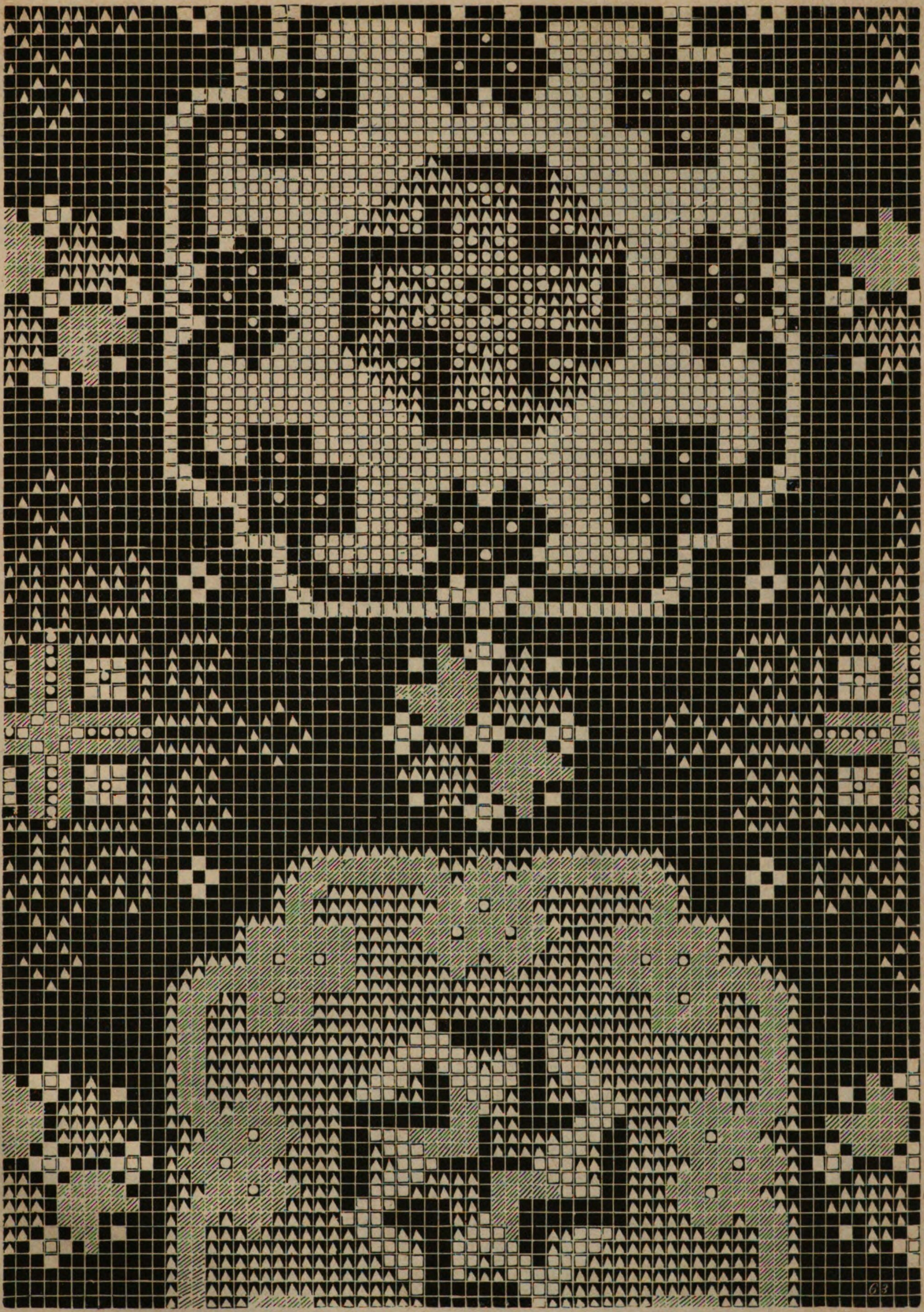

59



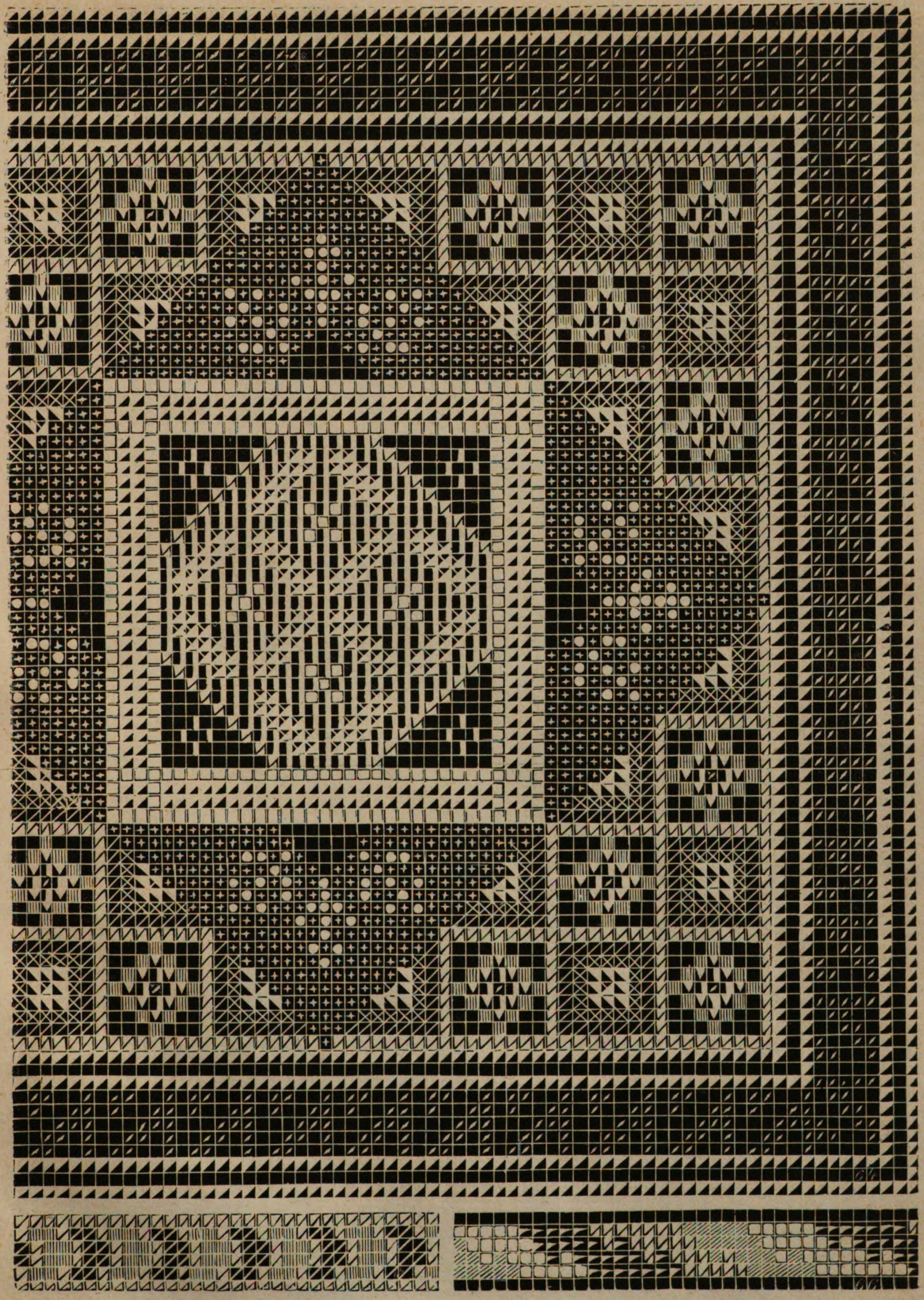




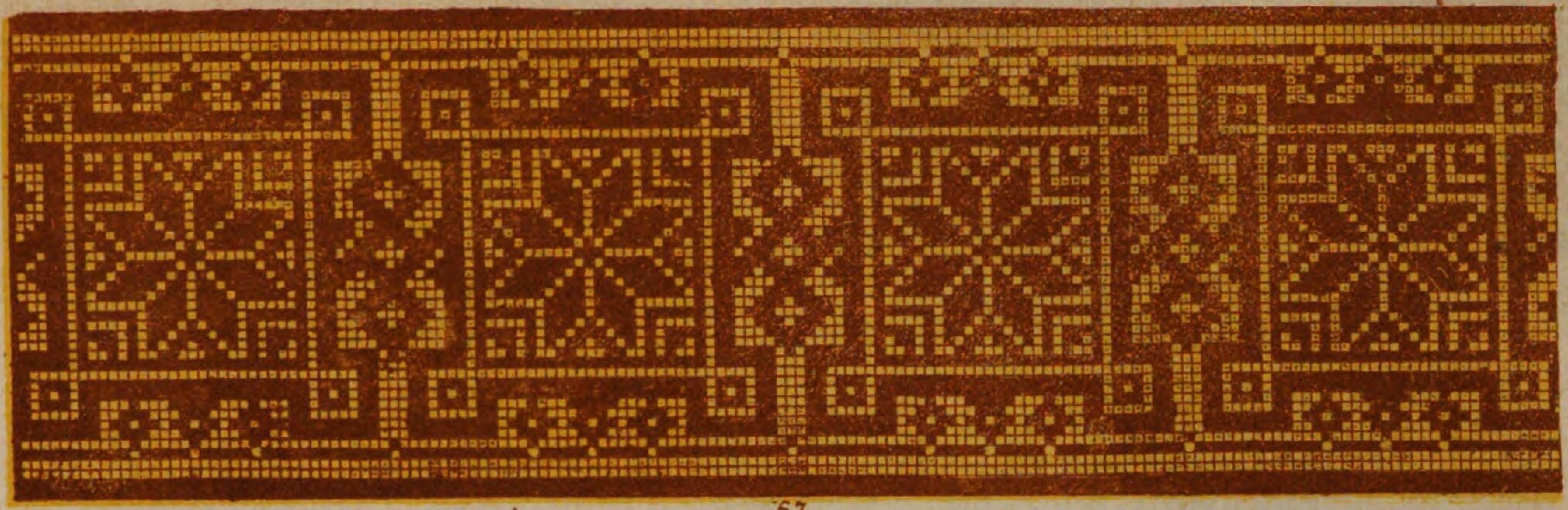




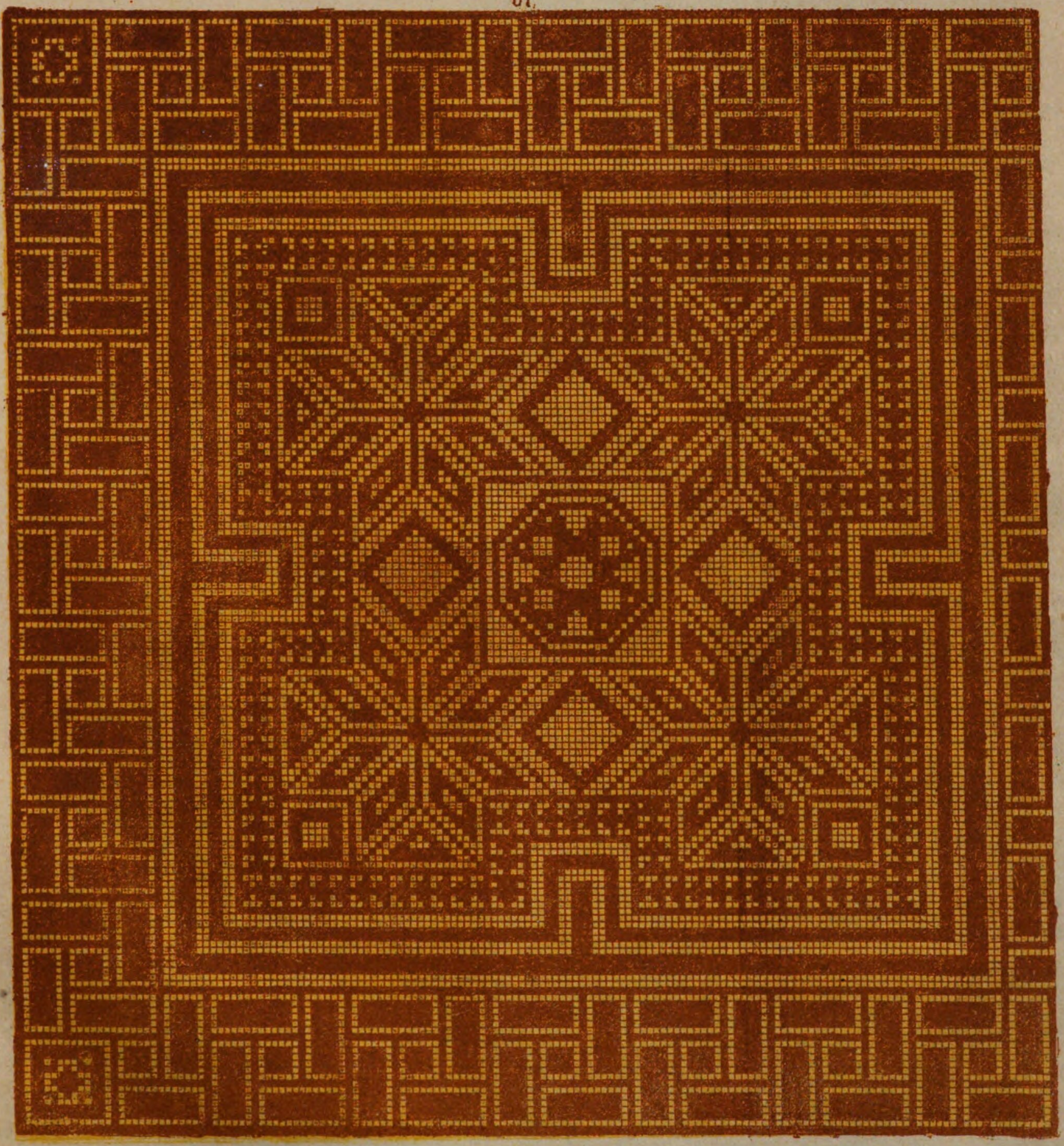








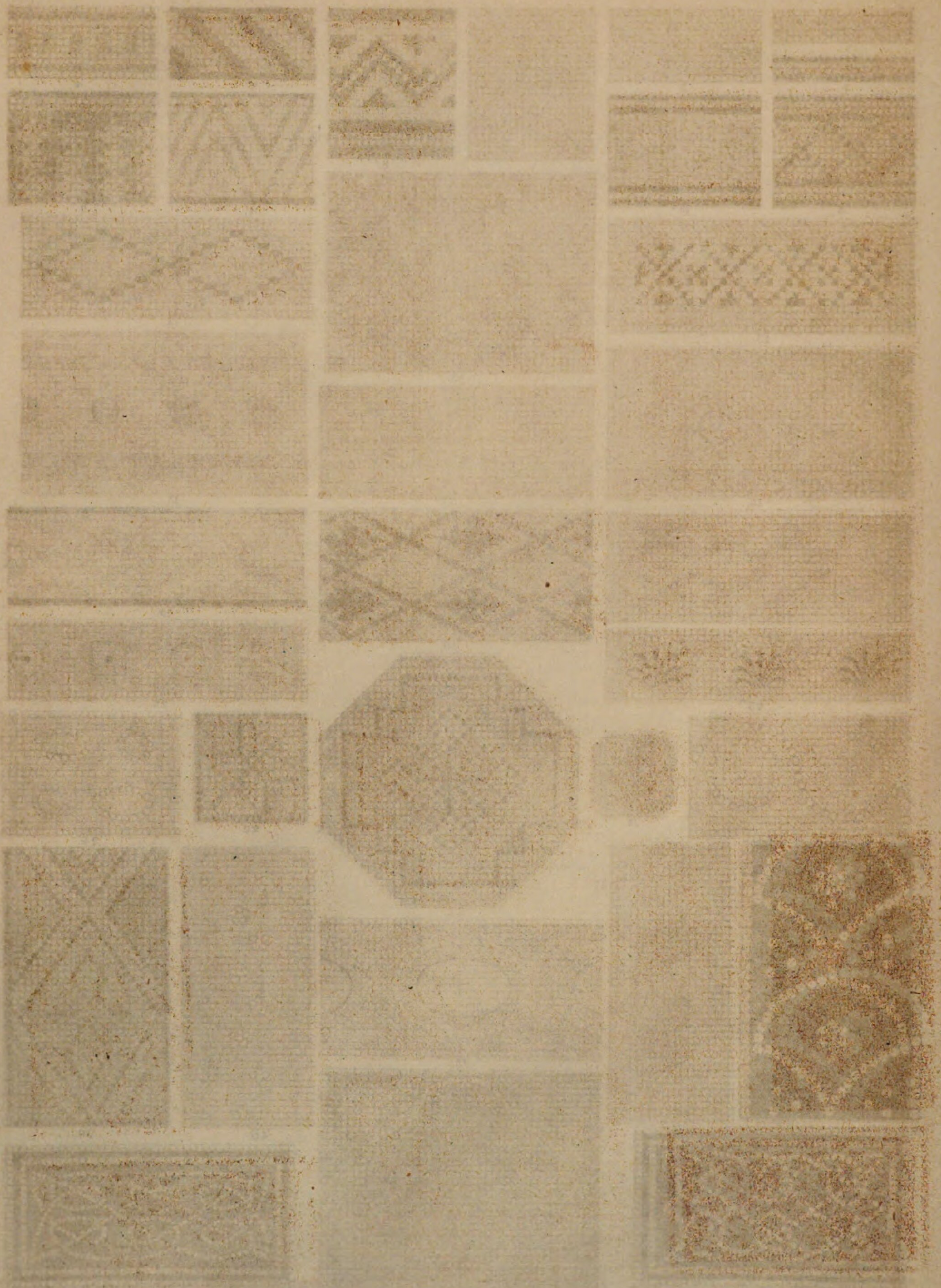
67



68




1.
2.
3.
7.
6.
5.
4.
8.
10.
11.
9.
13.
12.
14.
16.
15.
17.
19
18.
20.
25.
26.
23
21.
32.
22.
24.
27.
31
29.
28.
30.
33.
35
34.



Die Schule der Platt=Stickerei.

Durch das Aneinander von Kreuzstichen auf gegittertem Kanevas wird ein geometrisches Muster mosaikartig zusammengesetzt; der Plattstich dagegen gestattet die gerade wie die geschwungene Linie, die Schattirung und die Darstellung der organischen Form. Der Kreuzstich setzt zusammen und füllt aus; der Plattstich malt; der Kreuzstich ist durch das Quadratnetz beschränkt, der Plattstich ist frei; der Kreuzstich deckt volle Flächen, der Plattstich modellirt auf weicher Unterlage vielfarbig, so in der Bunt=, wie in der Weißstickerei. — Die Kunstgrenze des Plattstiches ist da, wo die treue Nachbildung der Natur beginnt. Mit solchen Nachahmungen hat die Plattstichkunst nichts zu thun und wo uns dergleichen begegnet, wird es immer einen Mangel des Geschmackes und des Verständnisses der Aufgabe, welche mit Nadel und Faden zu lösen ist, zeigen. Die Technik des Kreuz= und Plattstiches ist eine ebenso verschiedene wie die künstlerische Aufgabe selbst. Schon daß der Plattstich das Weißsticken einschließt, giebt ihm eine ganz besondere Branche der Kunstthätigkeit; diejenige nämlich, in welcher der technischen Feinfühligkeit das höchste Ziel gesteckt und auch von ihr erreicht worden ist.

Wir denken hier an die sogenannte französische Stickerei mit ihren feinen Blumengeweben, ihren Ranken und Schlingungen, Knospen, Staubfäden, kurz ihren Fadenzeichnungen Weiß in Weiß, die bis zum Betrachten mit der Lupe führen und unter dem Vergrößerungsglase erst zeigen, bis zu welcher Entwickelung es die Kunst darin gebracht hat. Da die Wirkungen von Licht und Schatten in der Weißstickerei nur durch das mehr und minder Erhabene der Figuren zu erreichen ist, so besteht eine Hauptgeschicklichkeit dabei in dem Unterlegen und Ueberstichen, ferner in dem schnürchenartigen Rundnähen der Stiele, dem scharfkantigen Auszacken bei Spitzigem, kurz überall, wo nur durch die Ausprägung der Form, ohne Hinzuthun und Mithülfe der Farbe gewirkt wird. Reinheit und Vollendung der Zeichnung ist in der Weißstickerei die oberste Bedingung.

Bei der Buntstickerei mittelst des Plattstiches ist die feinste Farbenabstufung durch das Einschieben von Fäden zur Vermittelung und Ausgleichung möglich und dadurch kann auch der Form ein bestimmterer Ausdruck gegeben werden.

Man legt, wie bekannt, in der Plattstickerei die farbigen Fäden entweder in längeren oder kürzeren Stichen auf der gewählten weichen und biegsamen Unterlage neben einander, oder die Stiche treffen an ihren Enden zusammen. Die erstere Art giebt farbige Flächen, die zweite farbige Linien, welche jede nur erdenkliche Richtung nehmen können.

Die älteste, uns bekannte Plattstichart ist die sogenannte Federstickerei, welche mit gespaltenen Vogelfederspulen und anderen zu Faden verwendbaren Naturstoffen auf Thierhäuten oder Baumrinden ausgeführt wurde. Diese ersten Plattstichmuster waren, obwohl sehr einfacher Art, doch meistens geschmackvoll und ganz dem Stoffe, mit und in welchen sie ausgeführt wurden wie dem Gegenstande, den sie verzierten, angemessen, wovon wir uns heute noch überzeugen können, wenn wir die, von den wilden Stämmen uns herübergebrachten Waffen, Werkzeuge und Kleidungsstücke betrachten, die Verzierungen an ihren Gürteln, Moccasins, Waffenriemen u. s. w. unserer prüfenden Betrachtung unterziehen.

Diese Ziernätherei aus uraltester Zeit liegt dem Plattstich zum Grunde, mittelst welchem die Stoffe aneinander gefügt wurden, wodurch sich Nähte bildeten. Die durch die Naht verbundenen Stücke verzierte dann der Schmuck bedürftige Mensch und es entstand aus der Naht die Nahtverzierung, das Saum=Ornament und die Borten= und Gewandstickerei, kurz die ganze Ziernähterei.

Bei den Tyrolern hat sich die von den Wilden und Chinesen mit besonderer Vorliebe und Geschmack betriebene Federstickerei auch in Deutschland bis in die Gegenwart erhalten und wir geben einige Proben dieser Arbeit auf der neunten und eilften Tafel des vorliegenden Heftes. Die Federstickerei brachte die Bezeichnung opus plumarium, die auch für andere Plattsticharbeiten in farbigen Fäden von den Lateinern beibehalten wurde. Die Araber nennen diese Stickkunst rekhameh und die Italiener übersetzten dies mit ricami, welcher Ausdruck unseren Arbeiterinnen am geläufigsten ist.

Was nun die Stilgesetze der Plattstickerei betrifft, so kommen dabei wieder Stoff, Zweck und Technik der Arbeit besonders in Frage. Die Stickerin muß den Stoff und das Muster, so wie den Zweck der Arbeit in Harmonie zu setzen wissen. So wird sie dem schweren gediegeneren Stoffe ein reicheres und markigeres Ornament geben, als dem feinen und durchsichtigen; beispielsweise für eine Goldstickerei mit Sammet breite Blattformen wählen, auf Mousselin oder Jakonet dagegen feines Gezweig und kleines Blattwerk, selbst da, wo der Stoff zu Vorhängen oder Kleidern dient, also große Flächen zu decken hat.

Plattstickereien in Wolle auf Linon oder Mull machen stets einen stilwidrigen, unharmonischen Eindruck. Dabei ist namentlich das Muschen=Streuen sehr beliebt, doch eignet sich die runde Musche am allerwenigsten für den Lang= oder Plattstich. Aber auch bei den Weißstickereien in Baumwolle werden dergleichen Verstöße begangen. So erzählt ein Berichterstatter, daß bei der Pariser Ausstellung Vorhänge von Schweizer Mousselin präsentirt wurden, auf denen mit unsäglicher Mühe riesengroße Füllhörner, welche Blumen und Früchte ausschütten, gestickt waren, auch Landschaften mit Häusern und Bäumen. Blumen waren bei anderen perspektivisch behandelt, ja sogar dick erhabene Früchte auf diesen zarten Stoff in Weiß gestickt.

Wie in der Weißstickerei versieht man sich bei den farbigen Plattstickereien in der Wahl und Ausführung des Musters gegenüber dem Stoffe, denn es genügt noch nicht, für feste und gröbere Stoffe auch in verhältnißmäßig starken Fäden zu sticken, man muß auch die Consistenz des Fadens der Unterlage analog wählen und außerdem der Farbe des Stoffes, auf dem und womit gestickt wird, Rechnung tragen. So verlangt der feine Kachemirstoff eine andere Stickerei, als blaues oder grünes Tuch, das zu Teppichen verwendet wird; ein „Tabaksbehälter von gelber Ahornrinde" wieder eine andere als eine rothe Hirschlederhose; ein schwerer rother Wollvorhang eine andere als der weiße durchsichtige Mousselinvorhang 2c. 2c.

Weil die Plattstickerei eine freie Behandlung gestattet und sich zur freien Kunst erhebt, weil sie weder an eine geometrische Eintheilung der Unterlage gebunden ist, noch eine symmetrische Einheit zu beobachten hat, darum muß die Stickerin sich um so klarer ihres Wollens und Thuns bei der Arbeit bewußt sein, sie muß befähigt sein, ornamentale Motive künstlerisch anzuordnen; der Geschmack der Stickerin muß sich auf ein gebildetes Formen= und Farbengefühl basiren und sie muß das male=

rische Arrangement in ihrer Gewalt haben. „Je freier die Anordnung ornamentaler Motive in der Plattstickerei ist, desto mehr tritt die Nothwendigkeit einer nach gewissen höheren Gesetzen des Geschmackes geregelten Massenvertheilung und des Gleichgewichtes der Formen und Farben bei ihrem Gebrauche hervor — und hierbei sind die stofflichen, räumlichen nnd zweckliche Daten, die jedesmal der Aufgabe unterliegen, für das Wie der Aufgabe maßgebend. Die Freiheit innerhalb dieser Stilschranken ist das Geheimniß der höheren Kunst, die zwar noch sehr gebunden, in der Stickerei zum ersten Male ihre Flügel wie zum Aufschwunge in Bewegung setzt. Man kann behaupten, daß die freie Kunst im Oriente nie über diesen Punkt der Entfaltung hinausging, daß sie sich fortwährend innerhalb der Schranken des Stickereistils hielt, aber wenn dieses wahr ist, so ist dafür auch eben so richtig, daß nirgend der Geist desselben als solcher so vollständig erfaßt wurde, wie dort, und daß deshalb die freie Ornamentik der orientalischen, namentlich der indischen und chinesischen Stickereien, sowohl was ihre Formen, als was das dabei beachtete Princip der Färbung betrifft, für uns und unsere Kunstindustrie ein Vorbild bleibt, an dem wir unseren Geschmack nnd unser Stilgefühl zu bilden haben." (Semper.)

Es kommt uns hier aber nicht mehr darauf an, nachzuweisen, welches Volk vor dem andern oder früher, als das andere der Kunst des Stickens beflissen war, was im Grunde genommen, unsicher ist; aber darauf kommt es an, zu wissen, was uns von den Alten, die uns in der Stickkunst weit voraus waren, noch erhalten ist, was uns davon zum Vorbild dienen kann, was wir als ewig Mustergültiges uns zum Eigenthum machen können, wollen und müssen. Wenn man uns erzählt, daß die Chinesinnen die ersten Plattstickerinnen waren und schon 5000 Jahre vor unserer Zeitrechnung mit Stroh, Haaren und Federn auf Leder und Rinde stickten, so ist das sehr interessant, aber bedeutungsvoller für uns sind die Gesetze, die Grundlagen, von denen sie bei ihren Arbeiten ausgingen, an denen sie festhielten.

Wenn man uns ferner die Phrygier als die ersten Sticker nennt und ihren König Attales als den Erfinder der Stickkunst und daß sie als die ersten Meister dieser in Kunst, derselben sogar ihren Namen gaben, so daß man einen Phrygio mit einem Sticker identificirte und die ars phrygi allgemein als die Kunst der Stickerei bekannt war, so hat das ebenfalls nur in so weit ein spezielles Interesse für uns, als diese Kunst ein bedeutsames Entwickelungsmoment in der Kunstgeschichte überhaupt ist. Daß die Kunst der Stickerei den Assyriern zum Fingerzeig und Leitfaden bei ihrer Architektur diente, wie sie den Orientalen in der Sculptur-Malerei zur Führerin wurde, daß sie bei den Chinesen und Indiern dem Wirken und Weben voranging und daß die ersten Versuche mit Faden und Nadel den ganzen großen gewaltigen Fortschritt der Kunst und der Künste in ihrem Gefolge hatten, das sagt viel, scheint mährchenhaft und unglaublich, ist hier für uns aber nur insofern von einschlagender Wichtigkeit, als wir der Kunst mit Faden und Nadel zu ihrer früheren Bedeutung und Geltung im Reiche der Handarbeiten zu verhelfen im Stande sind, wobei es wieder wichtig ist, nicht nur die negative Seite der gegenwärtigen Stickereien kritisch ins Auge zu fassen, sondern aus dem reichen Schachte der Vergangenheit die erhaltenen Kunstschätze zu prüfen und zu sondern, sie an die Stelle der Abirrungen und Entartungen zu setzen, unter denen eine mehr und mehr sich verflachende und in grenzenlose Stillosigkeiten ausschweifende Handarbeit sich zu verlieren droht.

Wir erwähnten außer den Wilden als erste Plattstickerinnen der Chinesen und wollen dem Volke, welchem wir so viele Erfindungen verdanken und das wir dafür dem bekannten Sprüchwort getreu, mit dem Fluch der Lächerlichkeit beladen, auch die ihm gebührende Anerkennung bezüglich seiner Verdienste um die Plattstickerei zuerkennen. Erst vor Kurzem sind uns durch den Fleiß und die Nachforschungen eines englischen Kunstverständigen große Sammlungen der vorzüglichsten chinesischen Muster für den Plattstich zugeführt worden, die in ihren Compositionen wie in deren Farbenstimmungen den Indiern und anderen orientalischen Völkerschaften nicht nachstehen, ja die mit einigen Correkturen diesen ganz gleichkommen würden, wie sie ihre Kunst ja auch auf dieselben Gesetze basiren, indem sie das Ornament immer nur, gleich den Griechen, Arabern und Mauren in konventioneller Art behandelten, das heißt, stilisirten, nirgend die Natur kopirten, stets eine getreue Nachahmung derselben zu vermeiden suchten. Selbst die Chinesen wußten bereits aus eigener Empfindung, daß die Kunst die Natur zu veredeln und zu idealisiren habe, und so bildeten sich ihre Grundsätze aus ihrer Empfindung heraus und nicht aus der Reflexion Ihre Blumen, ihre Vögel, Fledermäuse, kurz alle die Arabesken gestalten des Ornaments haben nur andeutende Aehnlichkeiten mit bestimmten Gegenständen, wodurch sie phantasieanregend und interessant sind, wogegen eine penible sowie rohe Nachahmung der Natur entweder komisch erscheint, was doch nicht in der Absicht der Stickerin liegt, oder verletzt, was eben so wenig die Tendenz einer Arbeit sein kann.

Selbst die Assyrier und die Aegypter wußten in ihren kolossalen Formen, denen sie durch Farbenanstrich noch mehr den Charakter des Massiven, Starken, Riesigen, was bei ihnen auch der Begriff des Mächtigen war, zu geben suchten, den zarten Lotoskelch an ihren Säulenstämmen und Kapitälen zu idealisiren und ihre in Stein gehauenen und geschnittenen Wasserpflanzen mit dem Stamm der Säule so in Verbindung zu bringen, daß die Architektur derselben eine poesievolle wurde.

Wo die Poesie aber zu Grabe getragen ist, soll auch die Kunst ihr Testament machen, denn nur aus dem Ideal und aus dem Quell des Schönen vermag sie Nahrung zu schöpfen; wo dieser Quell versiegt, ist sie todtes Handwerk. — Wir wissen, daß die Griechen dem Ideal des Schönen am nächsten standen und daß wir in allen ihren Werken das Harmonische, den Zusammenklang von Form, Farbe, Stoff und Zweck finden, aber jedes Volk hat sein Individuelles, Charakteristisches, speziell Ruhmeswerthes in der Kunst geleistet und wir halten es für eine Aufgabe unseres Jahrhunderts, die Entdeckungen, Forschungen, Ausgrabungen und Restaurirungen, kurz Alles, was sich dabei auch für das Gebiet der weiblichen Handarbeit nächst den Sammlungen und Archiven darbietet, einer sorgfältigen Musterung zu unterziehen, und uns angelegen sein zu lassen, die schöne Kunstform zu neuer Auferstehung auch bei der weiblichen Handarbeit gelangen zu lassen.

Wenn wir in dem Kunstgesetzbuche der Chinesen lesen: die Harmonie der Form besteht in dem gegenseitigen Abwägen der geraden und geschwungenen Linie zu wohlthuendem Gleichgewicht; und als zweites Gebot: alle Linien sollen in mäßigen Wellenbewegungen eine aus der anderen wachsen und nirgend bei einem sich verzweigenden Rankenwerk beispielsweise unvermittelte Ansätze oder unberechtigte Auswüchse stattfinden, so werden wir uns damit gewiß einverstanden erklären; Knorren, Knollen, Sprossen und dergleichen sind gestattet, wo diese dem Gesetze der Construction und dem des organischen Baues entsprechen und die Schönheit der Zeichnung nicht beeinträchtigen; keinesfalls kann es aber das Schönheitsgefühl befriedigen, eine Stickerei zu sehen, deren Zeichnung nur in Sprossen und Ausläufern besteht, von denen wir gar nicht wissen, wo sie herkommen und wo sie enden sollen, wie z. B. eine Korbform, die statt des runden oder flachen Behälters nur von Blumen auslaufendes Gesproß zeigt. Bei einer solchen Darstellung ist weder Klarheit noch Ruhe, die keiner Kunstproduktion fehlen dürfen, da ist nichts organisch Gewachsenes, nur sinnlos Aneinandergesetztes.

Genauigkeit, Deutlichkeit, Klarheit sind weit entfernt von Nüchternheit und Steifheit, im Gegentheil wirkt nichts ernüchternder, als Ueberladung und unmotivirte Verzierung; wir sagen ernüchternd, denn eine solche Composition noch dazu mit Anwendung recht lebhaft und intensiv wirkenden Farben, kann in dem ersten Augenblicke blenden und überwältigen, aber eben so schnell wird sie abspannen und erkalten; ein mit Unkenntniß und Leichtfertigkeit ausgeführtes Ornament kann und muß gerade das Gegentheil von dem bezwecken, was es beabsichtigte, es wird verunzieren, wie wir das ja so häufig bei Modetoiletten wahrnehmen, über die wir uns nach zwei drei Jahren schon entsetzen, wenn sie uns in alten Modejournalen wiederbegegnen,

denen wir indeß, unter dem Einflusse der Mode stehend, unseren Beifall zollten. Mit der Mode hat es aber die Kunst nirgend zu thun, denn das künstlerisch Schöne unterliegt keiner Mode und bedarf der Sanction der Modethorheit nicht, da es nicht von flüchtigem Reiz und vorübergehendem Interesse ist, sondern seinen dauernden bleibenden, ja ewigen Werth behält, selbst wenn es fort und fort verleugnet und mit Füßen getreten würde. Seltsam und sonderbar ist es gewiß, um noch einmal auf die Chinesen zurückzukommen, daß wir ihnen das, was ihre Kunst namentlich in der Malerei und Stickerei, in dem Nüanciren der gebrochenen Farben in der geschickten Art ihrer Stilisirung der Ornamentation ist, nicht abgelauscht haben, dagegen nicht müde werden, uns mit ihren Zusammensetzspielen und anderen Chinoiserieen zu beschäftigen, die lediglich den Reiz einer mathematischen Combination oder einer Farbenspielerei haben, wie das Verbinden größerer und kleinerer Farbenflecke durch Spiral- und Schwunglinien und ähnliche Räthselaufgaben, bei deren Lösung es nicht auf einen Schönheitsgewinn und auf eine correcte Ausführung abgesehen ist. Statt dessen hätten wir an ihren Fadenstickereien zu lernen, wie man mittelst der Sticknadeln zu malen vermag und in welch geschickter Weise sie das farbige Basrelief herzustellen verstanden, wie genau sie bei dieser bis zur höchsten Kunst ausgebildeten Arbeit die Wirkungen der Licht- und Schattenpartheien zu berechnen wußten.

Wir kommen zu den Indiern. Indien, ja, das ist das Land der Poesie, des Reichthums, der Pracht und Herrlichkeit, das sagen uns noch heute die indischen Wirkereien. Die Märchen-Shawls, davon wir keinen betrachten können, ohne an Alladins Zauberlampe und alle die Wunder von Tausend und einer Nacht zu denken, welche in solchen indischen Blumenschawl eingewebt scheinen. Wen zöge es nicht nach Indien zu den Hindus und Peris, wer träumte nicht schon von dem indischen Paradiese? Nun, diese Begeisterung möge sich auch übertragen auf die indische Kunststickerei, auf den Geschmack, den dieses glückliche beneidete Volk in seinem Ornament bekundet, wie es das Gold, das zaubermächtige Produkt seines Landes, zum Faden gedreht und gesponnen, im Ornament der Stickereien geschickt und geschmackvoll anzuwenden weiß, wie es seinen Reichthum gliedert, wie es abwägt, abscheidet, einfaßt. Da sehen wir ein goldenes Ornament, es ruht in schweren Massen auf farbigem Grunde, aber dieser Grund ist tief dunkelgrün, dunkelviolett, dunkelblau und das Ornament tritt mächtig hervor, ohne die Grundfarbe zu beeinträchtigen; da sehen wir aber ein anderes in zarten Spiralen und Verzweigungen, ein Gewebe von Blättchen und Blümchen; es überspinnt gewissermaßen seinen Grund nur duftig und leicht, aber der Grund ist diesmal nicht schwarz, nicht dunkel, sondern tageslicht und hell.

Dort wieder bildet der Grund gerade den Contrast zu der Farbe des Ornaments, aber dieses ist durch einen lichteren Rand der kontrastirenden Farbe von jenem getrennt und dadurch ist alle Grellheit vermieden; und dann eben, wo das farbige Ornament auf einem goldenen Grunde ruht, da trennt ein schwarzer Rand das Gold von der Farbe, damit es diese nicht unmittelbar berühre und überstrahle. Auch goldene und silberne Rändchen nehmen wir bei farbigen Ornamenten auf farbigem Grunde wahr, oder Lineneinfassungen von gelber, auch weißer Seide. Der indische Teppich, der den allgemeinen Stilgesetzen für Fußbodendeckungen folgt und grell-lebhafte Farben vermeidet, schließt gewöhnlich mit einem schwarzen Rande ab. Ueberhaupt will der Indier keines seiner Ornamente grell, sie sollen sanft sein und in der Ferne gesehen, einen neutralen Eindruck machen. Dasselbe Prinzip haben die Orientalen überhaupt und selbst die Chinesen, daß ihre Ornamentstickereien und Webereien erst in der Nähe gesehen und genau betrachtet, alle ihre Farbenreize entfalten dürfen und immer wieder bei längerem Daraufsehen dem Auge neue Ueberraschungen bieten. — Wenden wir uns nun von dem indischen Blumenstil zu der assyrischen Fabelwelt der Stickerei. Von dem Feenhaften zu dem Fabelhaften, von dem Zarten zu dem Drastischen, von dem Traumartigen zu dem Ungeheuerlichen führt uns der Schritt von Indien nach Assyrien und Babylonien, der Heimath der Bestiarii in der Stickerei. Hier wurden sie geboren, die Ungeheuer der Phantasie, die Kinder der Chimäre, hier krallten sie sich zuerst mit ihren goldenen Klauen in den Sammet und Damast, mit denen man Wände und Decken, Stufen und Altäre, Götter und Menschen bekleidete. Von hier aus gingen die Fabelthiere der Stickerei in alle Welt: zuerst in die nachbarlichen Länder, nach Griechenland und Italien, nach der Türkei und dem asiatischen Rußland; und sie lebten lang und leben heute noch, die Sphynxe und Greife, die Einhorne und Drachen und erstreckten sich selbst durch Jahrhunderte über die priesterlichen Gewänder der Christenheit. Die Babylonische Thierwelt war in allen Kirchen und Kathedralen, an allen Thronen zu finden, auf liturgischen Gewändern wie auf Königsmänteln breitete sie sich aus und sie hat ihre Anhänger auch in der Jetztzeit, denn neuerdings fängt man wieder an, die Thiere der Vorwelt und Unterwelt auf die Oberwelt zu citiren, und sie auf Teppiche und Polster, wenn auch nicht auf Kleider und Mäntel zu legen. Ihre Existenz ist auch in so weit eine berechtigte, als sie sich in den Grenzen des stylisirten Ornaments zu halten weiß und nicht eine Täuschung erzielen will, die nur mit Grauen erfüllen könnte.

Neben dem Assyrischen und Babylonischen will das Türkische seinen Platz finden. Längst hatten sich auch in Hindostan wie in Byzanz und Ninive Künstler zu edlem Schaffen verbunden, und für alle Zeiten festgegründet steht der Ruhm der sarazenischen Kunststickerei, der die byzantinischen Hofmaler zur Seite traten.

Die Türkischen Shawls wetteiferten, wie wir wissen, mit den indischen und auch die sarazenischen Stickereien gelangten bald zu allgemeiner Bedeutung, namentlich sind es die türkischen Teppiche, deren eigenthümlicher Charakter durch die Farbenzusammenstellung und die geschickte Anwendung des türkischen Roth neben dem Blau, Grün und Weiß uns sogleich als originell byzantinisch auffällt. Auch die türkischen Gürtel und Geldbörsen, die kunstvoll gearbeiteten Taschen, die Korporalstaschen und Reliquientäschchen wurden mit Beifall in den christlichen Kirchen aufgenommen und in den mehr und mehr sich entwickelnden Klöstern von Mönchen und Klosterfrauen nachgestickt. Am meisten waren diese im dreizehnten Jahrhundert im Gebrauch und wurden am Gürtel getragen. Diese aumonières oder Almosentäschchen, die sich dann später in Schlüsseltäschchen und Nähtäschchen umwandelten, kamen durch Ludwig den Frommen, der sie aus der Türkei mitbrachte, nach dem Occident, und wurden bald so allgemein beliebt, daß gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts sogar eine bestimmte Klasse von Arbeitern mit eigenen Statuten vorkommt, die sich vorzugsweise mit Anfertigung dieser reich in Seide und Perlen gestickten Hängetäschchen beschäftigten. Dergleichen aumonières am Gürtel zu haben, gehörte zu dem damaligen guten Ton; jede Ritterdame und jedes Ritterfräulein füllte vor ihrem jedesmaligen Kirchgange diese Täschchen mit kleinen Münzen, um solche an die Armen vertheilen zu können.

Die beliebte türkische Seidenstickerei mit Gold bestand darin, daß man die Goldfäden nebeneinander nach derselben Richtung hin, von oben nach unten, auflegte und durch kleine Ueberfangstiche in bunter Seide auf den Seidenstoff befestigte, welche gruppenweise, bald mehr, bald weniger auseinanderstehend, Muster bildeten. Immer aber war bei diesen Musterbildungen das Gold vorherrschend; die Seide trat nur bescheiden auf.

Die Gold- und Perlenstickerei wurde vornehmlich unter den prachtliebenden Fürsten der mittelalterlichen Zeit zu Palermo im Hotel Tiraz geübt; eine noch heute in der Kaiserburg zu Wien aufbewahrte Pontifical-Alba, welche zuerst für den Bischof bei der Krönung des Normannenkönigs Wilhelm II. von Sicilien angefertigt wurde, liefert einen Beweis von der großen Kunstfertigkeit jener Zeit.

Was der Orient zuerst Großes und Schönes an Stickereien auf den Markt des Welthandels brachte, kam meistens in den Klöstern zur weiteren Nachbildung und Ausführung, verlor aber dadurch seinen ursprünglichen und individuellen Charakter, so daß sich nach und nach unter der Bezeichnung „Klosterarbeiten“ eine ganz bestimmte Art von Arbeiten verstand, die sämmtlich den speziell kirchlichen Typus hatten, an welchem wir sie noch

heute erkennen und von andern unterscheiden. Der Klosterstil ist also ein ganz besonderer und dadurch ein neutraler, daß er von Allem etwas annahm und nichts mehr rein typisch darstellte, daß er mehr in einer peniblen Technik und kirchlichen Symbolik, als in einer künstlerisch-idealen Auffassung ein Verdienst zu erringen suchte.

Das Vereinigen von Thieren und Pflanzen im konventionellem Sinne zu Ornamenten, finden wir bei den Türken in der geschicktesten Weise und mit der größten Sinnigkeit durchgeführt. Von ihnen stammt auch die Sitte: Sprüche und Mamen in Ornamente zu sticken. Wie großen Reiz aber immerhin das Spruchartige und Symbolische hat, so wollen wir doch nicht unterlassen, auf das Unsinnige der Wiederholung und Multiplikation eines und desselben Symbols aufmerksam zu machen, wie das so häufig nicht blos im Mittelalter, auch heute noch in der allernaivesten Weise vorkommt: so auf einer Borte oder einer großen Fläche in regelmäßiger Wiederholung zwanzig und dreißig Mal dasselbe Symbol mit demselben Spruche, oder zwei Symbole in regelmäßiger Abwechslung: z. B. ein Granatapfel in einer Rose und darüber eine Krone, abwechselnd mit einem doppelten Flügelpaar oder einer Hand, die sich aus Wolken hervorstreckt. Ebenso ist die Wiederholung eines Wappens auf Rockborten, Gürteln und Knöpfen oder die symmetrische und periodische Wiederholung gleicher feierlich-symbolischer oder wohl gar tendentiöser Motive ganz und gar unstatthaft. Semper nennt solche Darstellungen „die unfehlbaren Brechmittel, die in ihrer monotonen Bedeutsamkeit den Ekel erwecken. Die mittelalterlichen Stickereien und gewirkten Stoffe, vorzüglich die im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert in Italien und den übrigen europäischen Fabriken ausgeführten, sind meistens mit derartiger Symbolik bedacht. Heilige, Engel, Kelche und ähnliche Gegenstände dienen hierzu in unzähligen Wiederholungen auf weiten Flächen. Das ist aber eben so langweilig wie abgeschmackt und der Sache durchaus unangemessen. Da sieht das Auge doch noch lieber allerlei Bestiarii, wie sie der assyrischen Phantasie entsprungen, als jene Art verirrter Gothik, die bedeutungsvoll erscheinen will, während sie doch nur der Ausdruck eines fanatischen Unsinns ist. Gegenüber einer berechneten Tendenzsymbolik ist das Naiv-Ungeheuerliche noch immerhin für den gesunden Sinn eine Erquickung zu nennen.

Völlig frei von Stilwidrigkeiten, wie die eben erwähnten, sind die Stickereien der Griechen. Das griechische Vasen-Ornament gehört zu dem Schönsten, was die ornamentale Kunst überhaupt kennt! Die herrliche, wunderbare Wirkung dieser Verzierungen, denen höchstens zwei Farben zu Grunde liegen, beruht allein in der Reinheit ihrer Formen. Ihr Pflanzenornament ist ein organisch durchgebildetes: Stengel, Blätter und Blumen entsprießen einem gebogenen Mutterstamme; in jedem einzelnen Liniengliede sind die feinsten und zartesten Proportionsverhältnisse gewahrt. Hier ist die Natur bis in das Kleinste wiedergegeben und doch nirgends die Natur copirt. Bei der treuesten und verständnißvollsten Naturbeobachtung hat sich der Grieche doch die volle Freiheit des Künstlers erhalten.

Unsere Stickerinnen müssen daher das griechische Ornament, insbesondere das Vasenornament nicht blos kennen lernen, sondern auch studiren; studiren wie dieses Volk geborener Künstler den Palmetten- und Akanthusschmuck, wie es seine Geisblatt-, Lorbeer-, Epheu- und Weinlaubverzierungen in conventioneller Behandlung verwendete. Die griechische Arabeske ist frei von monotoner Wiederholung wie von jeder Ueberladung; das kleinste Ornament ist mit der gleichen Liebe, Treue und Sorgfalt vollendet, die wir in ihren höchsten Kunstwerken bewundern müssen: hier wie dort begegnet uns imponirender Ernst mit lebensfroher Heiterkeit vereinigt.

Die griechischen Vasenarabesken sind für die weiblichen Verzierungsarbeiten geradezu unersetzlich. Wenn uns auch Homer von ähnlichen Kleidereinfassungen in der phrygischen Stickerei, die älter als die griechischen Vasenarabesken sein sollen, erzählt, so ist dagegen einzuwenden, daß der in jenen Schnörkeleien und allerlei Thiergestalten an den Kleiderrändern sich aussprechende Geschmack, von dem der Grieche weit entfernt, ein schlechter ist. Die Griechen gaben ihren Gewändern meist nur den einfachen wallenden, sie gleichsam umschlängelnden Saum, der das Kleid, einem Flusse ähnlich, umzieht. Diese Art der Verzierung nannten sie Mäander. Der einfache schräge Mäander der Griechen ist die Grundform für alle Formenbildungen verschlungener Ornamente der verschiedensten Stile, die sich nach der Zeit der Griechen entwickelten. Aber der arabische, der maurische, der keltische, der chinesische und mexikanische Mäander — sie alle sind nur Ableitungen von der griechischen Grundform, welche in dem Mäander der Wilden ihre Urform hat. Von allen Mäanderformen, welche die menschliche Phantasie im Verlaufe der Jahrtausende geschaffen hat, sind die griechischen aber die einfachsten und künstlerisch vollendetsten.

Von den griechischen Pflanzenornamenten ist die Akanthus-Arabeske zuerst zu erwähnen. Unter Akanthus verstand man ganz allgemein einen gewirkten Saum, eine eingestickte Einfassung von Akanthusblättern. So finden sich noch jetzt Vasenabbildungen, auf denen ein König, auf dem Throne sitzend, mit einem solchen Akanthusgewande, d. h. einem Kleide, dessen Säume mit einer breiten Ranke eingefaßt sind, erscheint, Umkränzungen aus Thierfiguren hießen zwar auch Akanthus. doch konnte man hierzu nur solche Arabesken wählen, bei denen menschliche Gesichter oder Thierköpfe aus den Blumenkelchen hervorsahen. Es finden sich auch Einfassungen dieser Art, die wir Thierarabesken nennen können, im höchsten Alterthume. Wer kennet nicht die reizenden Vogelarabesken, in denen Vögel auf Zweigen sitzen und mit ihren Schwänzen in Blätterwerk auslaufen.

Neben dem vorzugsweise beliebten Akanthus mit seinen schönen Windungen, zierlichen Blätterranken und Blüthen, die uns nicht nur als Einfassung bei gestickten Gewändern, sondern auch in den Schnitzwerken und in der Gefäßbildnerei der Alten immer wieder begegnet, gelangte bald auch die sogenannte Farrenkrautarabeske als Motiv für Einfassungen und Umränderungen zu Ansehen und Geltung.

Häufiger aber noch als die Farrenkrautarabeske wurde von den Griechen die Palmettenverzierung verwendet; sie wird sogar von dem Volke, das sonst keine symbolische Ornamentation kennt, zum Sieges- und Freudensymbol, indem man den einziehenden Siegern Palmzweige reichte und nach gemachten Eroberungen unter Palmzweigen ausruhte.

Auch das überall sich verschlingende und üppige Epheugeranke mit seinem prächtigen Blätterwerk und den traubenartigen, gelblichen Beeren gehört zu den beliebten Einschließungs- und Umkränzungsmotiven, die wir an griechischen Vasen, Trinkgeschirren und Gewändern mit künstlerischem Feingefühl gebraucht finden. Von besonderer Wichtigkeit für uns ist aber namentlich die Thatsache, daß die den Hals und Fuß der Gefäße einfassenden Verzierungen viel früher schon den Stickern und Tapetenwirkern als den Gefäßbildnern zu Gewand-Einfassungen dienten und daß gleich der Pflanzenarabeske auch die Mäanderarabeske erst von den Gewändern auf die campanischen und griechischen Vasen übertragen wurde. Daß in unserem Hefte das griechische Vasenornament mit besonderem Vorzug behandelt ist, wird nunmehr nicht mehr befremden; bei allen Denen aber, welche wissen, daß die Gewandstickerei älter ist, als fast alle übrige Zeichnerei und Bildnerei in Griechenland, rechnen wir auf Uebereinstimmung. Griechische Gewänder sind uns nicht erhalten; was aber in ihnen für das Stickereiornament verloren gegangen ist, das ist uns in der Vasenarabeske erhalten, und diese zu studiren, kann unseren Frauen nicht genug an das Herz gelegt werden, wenn sie ihren Geschmack reinigen und bilden wollen.

Im engeren Sinne versteht man unter Arabeske im Unterschiede von den sich lang hinziehenden Friesornamenten die aufsteigenden Füllungszierrathen der Pilaster; doch bezeichnet man damit im Allgemeinen jede Art von ausfüllendem und zusammenhängendem Flächenschmuck. Die Arabeske ist ein Flächenornament im eigentlichsten Sinne des Wortes und ihr schlängelndes Rankenwerk eignet sich dazu weit besser, als senkrecht aufstrebende Pflanzenmotive. In der toskanisch-römischen

Arabeske herrscht der Akanthus, in der lombardischen der Epheu und die Zaunrübe vor. Im fünfzehnten Jahrhundert ist die Arabeske meist symmetrisch: die Thiere und Gegenstände sind entweder verdoppelt oder gerade vorwärts gerichtet dargestellt. Nur in den Verzierungen der Webereien, Wirkereien und Stickereien dieser Zeit hat sich ein richtiges Gefühl für das Schöne bewahrt. Ausartungen in der Arabeskenverwendung, wie sie uns jetzt bei Bauwerken begegnen und in üppigster Wucherung bei der Pergament-Arabeske, den Initialen und Miniaturen gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts entgegentreten, — es sei hier nur an die „grotesk-komischen Darstellungen von Randverzierungen der damaligen Gebetbücher erinnert, die so wenig zu dem religiösen Gegenstande und der liebevollen Frömmigkeit der Hauptbilder passen", — kommen in den Ornamenten der Bekleidung und der Behänge noch nicht vor. Diese sind vielmehr durchaus originell, und wenn auch nicht den griechischen, so doch den arabisch-maurischen Verzierungen früherer Jahrhunderte ebenbürtig zur Seite zu stellen. Vorzugsweise ist es die Pflanzenarabeske, die in den Stickereien zur vollen Entwicklung gelangte. „Worauf es vor Allem bei diesen Stoffen und Arbeiten jedoch ankam, das war Pracht und Glanz, welche einmal im Geschmack der Zeit lagen. Dieses künstlerische Ziel hängt aber eben so wohl von der Wahl der Farben ab, wie von dem Verhältniß ihrer räumlichen Vertheilung und drittens von der Beschaffenheit des Stoffes. Und alle drei Dinge vereinigen sich hier im funfzehnten Jahrhundert, um diese Gewebe und Stickereien als Muster für Prachtstoffe erscheinen zu lassen. Mit matten, gebrochenen Farben ist keine Pracht zu erzielen, aber auch lebhafte und kräftige Farben werden sie nicht ergeben, wenn sie in zu kleinen Theilen räumlich durcheinander gemengt sind. Sie werden wohl einen zarten harmonischen Schimmer bilden, aber den großen Effect verlieren. Ebenso wird ein zu zart gezeichnetes Ornament, mögen die Linien noch so reizend sein, auf breitem Grunde verschwinden und von der Farbe desselben getödtet werden. Auch zu viele Farben erreichen nicht das angegebene Ziel: sie heben sich gegenseitig auf, und noch weniger ist dies dem Naturalismus möglich mit all' den verschiedenen Farbennüancen und den grünen Schatten, die er nöthig hat, um die Wahrheit der Natur hervorzubringen. Es ist vielmehr nothwendig, daß wenige kräftige Farben, die sich lebhaft von einander abheben, in verhältnißmäßig breiten Flächen gegeneinander gesetzt werden, so daß der Grund nicht überwiegt und eben so wenig das Ornament, sondern beide eine gewisse Selbstständigkeit behaupten. Dann ist es Sache des Künstlers, mit Wahrung dieses Verhältnisses das Ornament in schwungvollen Linien zu zeichnen und anzuordnen, und der Pracht die Schönheit hinzuzufügen. Darauf verstanden sich die Ornamentisten des fünfzehnten Jahrhunderts. Sie gebrauchten zu den rein ornamentalen Prachtgeweben — gleich den Griechen — selten mehr als zwei Farben, meistens Gold oder Silber, sei es als Grund oder irgend einer anderen Farbe gegenübergestellt, und sie wissen das Ornament in solcher Breite zu halten und so zu vertheilen, daß das Gold nicht die Farbe und die Farbe nicht das Gold ertödtet. Sie wissen aber auch, daß der Stoff in seinem Körper dieser Ornamentation entsprechen muß, daß leichte, dünne, flatternde Seide dabei nur wie Theaterflitter erscheinen würde. Der große Stil der Verzierung verlangt auch große breite Falten; er verachtet und verschmäht die kleinkniffigen Brüche dünner Seide. Von dieser Art sind auch wirklich jene großgemusterten, festen und schweren Gewebe Brocate, Damaste, Sammet in Seide und Wolle, mit denen wir auf den Bildern die Fürsten und Fürstinnen, die Ritter, Edelfrauen und den vornehmen reichen Bürgerstand, so wie nicht minder alle heiligen und vornehmen Personen der biblischen Geschichte bekleidet sehen. Wir erkennen das an den langgezogenen Falten, welche den Körper herablaufen, an den breiten kräftigen Brüchen des weiten und langen Stoffes, welcher die Füße schleppend umwallt. Das alles erscheint wie nach der Natur gemacht und ist es sicherlich auch in den meisten Fällen. Mit denselben schweren Stoffen sehen wir die Thronsessel bekleidet, Bänke und Tische überdeckt, die Wände behängt, so daß eine solche Ausstattung wohl einem königlichen Saale die Würde und einem königlichen Feste den entsprechenden Hintergrund geben konnte, trotz der splitterhaften Schnitzerei der Möbel. — So zeigt sich die Ornamentation der Webereien und Stickereien nach der besten Seite hin vom Geiste der Zeit ergriffen." (Falke. Das Moderne in der Kunst.)

Das sechszehnte Jahrhundert ist dem Flächenornament wenig günstig; die Arabeske erscheint malerisch verschoben und macht in dieser Schräganſicht eine durchaus unruhige Wirkung.

Erst im siebenzehnten Jahrhundert erwacht wieder das Bedürfniß nach reicherer und edlerer Verzierung; aber bald mußte die echte Renaissance und der Geist eines Brunellescho, Michelangelo, Raphael und Dürer dem Barockstile Platz machen und auch in der Stickerei gelangte die Willkür zur Herrschaft. Der Mode wird in diesen wie in allen anderen Gebieten der weiblichen Handarbeit Thür und Thor geöffnet, und durch die unverbesserliche Herrschaft der Modethorheit und Modenarrheit, welche insbesondere das Frauengeschlecht ergriff, war auch der Sinn und Geschmack für das Kunstschöne gebrochen und bis zur Stunde ist das Joch der Modetyrannei nicht abgeworfen; aber es muß gebrochen werden und für unsere Frauen ist es eine Ehrenschuld, welche sie im Interesse des Schönen, deren Hüterinnen sie sein sollen, an das neunzehnte Jahrhundert abzutragen haben, sich durchaus von jeder absurden Mode frei zu machen.

Für die Kunst der Plattstickerei hat die Gegenwart kaum noch Sinn und doch ist sie unter den weiblichen Nadelarbeiten gerade diejenige, welche der freien bildenden Kunst am nächsten steht. Das Beste, was zur Wiedereinführung des Plattstiches geschehen kann, ist das Erlernen der morgenländischen und mittelalterlichen Technik. Die Umrißlinien der Zeichnungen wurden im Mittelalter mit Tusche auf den zu bestickenden Stoff übertragen und die Farbentöne mit dem Pinsel leicht angedeutet, darnach das Bild mit bunten Seiden-, Gold- und Silberfäden gestickt, was durchaus kein Kopiren war, sondern ein wirklich künstlerisches Verständniß von Seiten der Stickerin erforderte.

Von den verschiedenen Sticharten ist der Federstich als flächendeckender wieder zuerst in Anwendung zu bringen. Dieser ist, wie schon gesagt, der älteste, von den Wilden wie von den frühesten Kulturvölkern Asiens gekannte und geübte. Flächendeckend ist auch der Flammstich: hier liegen in der Form der Wellenlinie die Fäden auf der Unterlage dicht neben einander und werden in kleinen Zwischenräumen von kleinen Ueberfangstichen auf derselben festgehalten. In dieser Art wurden ganze Flächen überstickt, theils um damit Goldgewänder herzustellen oder um zu bunten Stickereien sich den Goldgrund selber zu schaffen. Von beiden Sticharten wird der geradlinige Federstich in späterer Zeit mit Vorliebe angewendet und es hat sich hieraus für die Stickkunst des vierzehnten Jahrhunderts jene Technik entwickelt, die neben dem eigentlichen Plattstich namentlich in der niederländischen Schule ihre Höhe erreicht. Man nennt ihn seines Aussehens wegen den Webestich.

Eine dritte Methode, die weniger zu rühmen ist, ja die mit dem Kreuzstiche als der Verderb der Stickkunst bezeichnet werden muß, ist die Nachahmung der Plastik, statt der Malerei, und somit ein Verlassen des der Stickerei eigenthümlich zugewiesenen Gebietes. Vereinzelte Beispiele dieses Verfahrens finden sich schon im 14. Jahrhundert, indem man gestickten Gewändern zunächst dem gestickten Laube eine reliefartige Bewegung gab, wie es bei Silber, Gold und Eichenholzschnitzwerk gefunden wird; man bog es, steifte es in der Biegung durch Kleister und legte die gesteiften Blätter auf den Seidenstoff. Natürlich hinderte man dadurch, was nothwendig hätte bleiben müssen, die Biegsamkeit und Nachgiebigkeit des Gewandes. Dann ging man weiter und stopfte die Figuren förmlich puppenartig aus und befestigte die Puppen auf die Ornate. Will man die moderne Stickerei wieder zur Kunst machen, so muß man auf die beiden technischen Weisen des Plattstiches und des Webestiches zurückgehen. (Falke.) Die in unserem Hefte gegebenen Motive der Plattstickerei sind

für drei verschiedene Sticharten berechnet: 1) für denjenigen Stich, bei welchem die Fäden flach auf den Grund gelegt werden, 2) den erhabenen, der durch das Ueberstiecken der Fäden erzielt wird, und endlich den pungirten Stich, durch den die Figuren mit Gold-, Silber- oder Seidenfäden umrändert oder eingefaßt werden. Die schönsten Muster der heutigen Freihandstickerei sind die der Chinesen, der Türken, Hindus und Perser. Die europäische Stickerei ist fast ganz im Dienste der Maschine, sie muß aber, in so weit sie Kunst ist, von dieser für die Hand der Frauen zurückerobert werden.

Tafel I. Randverzierungen, in denen die einfache abwechselnde (alternirende) und die zusammengesetzte (intersekirende) Reihung mit der Richtung nach links und rechts, nach oben und unten in verschiedener Weise ausgesprochen wird.

1. Einfachste Reihung. Von links nach rechts aneinandergereihte Kelchblüthen bilden ein Rändchen. Es ist dies eine der frühesten Offenbarungen des menschlichen Schönheitssinnes, die sich bis auf den heutigen Tag bei allen Kindern kund giebt, indem sie Kelchblüthen pflücken und diese auf Fäden zu Blumenketten und Kränzen reihen. Die Vielheit der gleichen Theile (hier Blüthenkelche) wird durch den Faden zu einer Einheit verknüpft, ähnlich wie bei der Perlenschnur. Bei Figur 1 werden auf schwarzem Grunde die Blüthen in weißgelber Seide durch Fäden, die der Länge nach nebeneinander liegen, gestickt; die beiden Linien, welche den Grund auf beiden Seiten abschließen, werden rothbraun.

2. Einfache Reihung lorbeerartiger, nach rechts gerichteter Blättchen, die in der Gegenüberstellung durch einen Mittelstab (Ast) verbunden werden. Zeichnung rothbraun, Grund schwarz.

3. Einfach abwechselnde Reihung von Dreiblättchen; die beiden äußeren nach rechts und links, die mittleren sich gegenüberstehenden, dem Punkte, der die Mitte bestimmt, mit ihren Spitzen zugewendet. Grund schwarz, das Dreiblatt und die Einfassung rothbraun, Punkte weißgelb.

4. Zusammengesetzte Reihung. Je zwei der kelchartigen Blüthen und je drei Punkte werden durch eine in diesem Rhythmus wiederkehrende Rosette unterbrochen; die alternirende Reihung wird also durch die Rosette aufgehoben und zur intersekirenden. Grund orange, das Weiße der Zeichnung weißgelb, das Braune schwarz.

5. Lorbeerzweig. Blätter und Beeren wechseln in freier Anordnung in der Gegenüberstellung an den Ast gereiht, alternirend ab. Grund schwarz, Zweig gebrochen-gelbgrün.

Derselbe Rhytmus tritt in Fig. 7 in streng symmetrischer Anordnung auf. Auch hier ist der Grund schwarz, Blätter, Stiele und Einfassung werden rothbraun, die Beeren weiß.

6. Griechische Epheuarabeske. Die Stiele entsprießen einer wellenförmig gebogenen Mittellinie (Mutterstamm). Die Blättchen drücken schon durch die nach oben und unten gerichteten Spitzen ein bestimmtes Streben nach diesen beiden Richtungen aus. Die um eine Mitte gereihten Punkte erinnern an Beeren und dämpfen durch ihre Ruhe, die sich in der regelmäßigen Wiederkehr zwischen den Blättchen ausspricht, das Streben der letztern. Grund weißgelb, die Einfassung schwarz, Stengel, Stiele, Blätter und Mittelpunkt der Beeren schwarz, die Punkte um diesen selbst rothbraun.

8. Griechisches Schneckenornament. Die Kelchblumen sind nach oben und unten gerichtet; die oberen nach links, die unteren nach rechts sich neigend, der Schneckenlinie folgend. Das nach Innen liegende Ende der Spirale schließt mit einem Blumenstern ab, der durch das in sich Gebundene und seinen gleichmäßigen Rhytmus das Ganze zusammenhält. Grund schwarz, Zeichnung und Einfassungslinien orange.

9. Laufender Hund, Schneckenornament mit Windungen, die von rechts nach links ineinandergreifen. Die untere Hälfte schwarz oder blau, die obere orange oder Gold.

10. Blätterornament im Renaissancestil. Die beiden Enden der Ranken laufen in einem Dreiblatt aus, von welchen das eine nach links, das andere nach rechts gerichtet ist, nicht unterbrochen wie bei Fig. 8, sondern eine Wellenlinie bildend, aus welcher das Dreiblatt erwächst. Grund blau, die Ranken, Stiele und Blätter in Goldfäden gestickt, die Blätter graubraun schattirt.

11. Indische Pflanzenarabeske. Zwei sich durchschlingende Blätter- und Blüthenzweige, in denen sich die Richtung nach rechts und links das Gleichgewicht hält. Grund Gold, Blätter hellgrün, etwas in's Blaue spielend mit rother Mittelrippe; die Blumen blau mit weißem Mittelpunkt und mit rothbraunen Linien eingefaßt. Die Ranken schwarz.

12. Griechische Epheuarabeske, nach rechts wachsend, die Blattspitzen nach oben und unten gerichtet, ohne jedoch ein Streben nach rechts und links aufzugeben. Grund orange, Zeichnung rothbraun oder schwarz.

13. Indische Bordüre. Aus dem Mittelstern entsprießen rechts unten und links oben Blättchen, zwischen denen auf dem wellenartig gebogenen Hauptaste eine nach oben gerichtete Blume steht; dagegen ist der Vierstern durch seine innere Abgeschlossenheit ohne Richtung und stellt das Gleichgewicht der Theile unter einander wieder her. Grund Gold, die Viersterne silbern mit rothbrauner Einfassung und braunem Diagonalkreuz. Das stehende Kreuz und der Mittelpunkt werden mit rother Seide gestickt, die Blättchen aber grün und schwarz eingefaßt, Stengel und Stiele schwarz, die Ränder roth auf Goldgrund.

14. Griechische Gewandverzierung. Eines der schönsten Beispiele der eurhythmischen Formengliederung In der Richtung der Blumen ist das Oben und Unten bestimmt ausgesprochen. Symbolisch wird diese Verzierung da gut angewendet, wo durch das Gegeneinanderwirken von Kräften, die Richtungen vermittelt werden sollen, wie z. B. bei der Gürtelverzierung. Dieselbe symbolische Bedeutung hat schon die einfache Wellenlinie. Grund schwarz, die Einfassung und die schattirten Theile der Blumen rothbraun, das Uebrige weißgelb. Oder: Grund weißorange, die Einfassung und das Schattirte blau, alles Andere roth.

15. Griechische Pflanzenarabeske, in welcher die einzelnen Glieder abwechselnd auf- und niederwärts und gleichzeitig nach rechts und links strebend, sich das Gleichgewicht halten. Grund schwarz, die weißgedruckten Blätter und Blüthen gelb, die schraffirten roth, Stengel und Stiele gelb. Zu Deckenrändern und ähnlichen Einfassungen besonders geeignet sind Fig. 3 und 4; zu Gewand- und Saumverzierungen 1, 6, 7, 8, 9, 12 und 15, zu Gürteln 13 und 14.

Tafel II. Weißstickerei. (Hoch zu sticken.) 1—3. Griechische Reihungen. Bei 1 wechseln herzförmige Blättchen, die mit den Spitzen nach der Mittellinie gerichtet sind, mit kleinen Kreisflächen regelmäßig ab. (Alternanz). Bei 2 sind die Spitzen der Figur nach links gerichtet, die Reihung ist wie bei 1 und 3 symmetrisch und alternirend. Nach oben und unten sind die Blattspitzen bei 3 in der einfachen Reihung geordnet. Die Mitte tritt als Wellenlinie aus ihrer Indifferenz und drückt gleichfalls, den Blättchen entsprechend, ein Streben nach oben und unten aus.

4. Indisches Randmotiv: Der Wellenlinie entsprießen nach links gerichtete, auf- und niederwärts strebende zarte Blättchen.

5 und 6. Mittelalterliche Motive. Bei 5 die gleiche Richtung der einzelnen Glieder wie bei 4; bei 6 ist durch die Pfeilspitzen die Hauptrichtung nach oben bezeichnet.

7. Griechische Epheuarabeske, aufwärts strebend.

8. Indisch. Mit Unterlage hoch zu sticken; ebenso 9, welches ein Motiv aus der italienischen Renaissance des 16. Jahrhunderts (1591) vergegenwärtigt. Figur 8 ist nicht als Längenverzierung zu gebrauchen; dagegen kann 9 nach der Länge wirkend, wie auch aufwärtsstrebend, gebraucht werden.

10—11. Italiänische Renaissance-Ecken aus dem 16. Jahrhundert, 10 aus Mantua, 11 aus Mailand.

12—17. Buchstaben aus der Spätgothik. Mit Unterlage hoch zu sticken.

18. Verziertes O aus der italiänischen Renaissance.

19 und 20. Buchstaben aus der französischen Renaissance. Ende des 16. Jahrhunderts. Die französische Typographie war in dieser Zeit in vollem Glanze. Die Titelbilder, Buchdruckerzeichen, die verzierten Anfangsbuchstaben der Buchseiten tragen den besonderen Stempel künstlerischer Feinfühligkeit, Lebhaftigkeit und Freiheit in der Composition. Die italiänischen Künstler, welche Franz I. an seinen Hof zog und unter deren Einfluß sich die Schule von Fontainebleau entwickelte, hatten auch nach der typographischen Seite hin Vorzügliches geschaffen und in keinem Frauenalbum dürften Proben verzierter Buchstaben aus dieser Periode fehlen. Besonders schön ist das Alphabet, welches Robert Etienne im Jahre 1540 für die große Bibel angefertigt hat, und das sich auch in dessen Lebensbeschreibungen von Plutarch benutzt findet — ein Werk, das in jeder größeren Bibliothek zu erhalten ist.

21. Buntgestickte Eckverzierung, der italiänischen Renaissance entnommen. Die Decke ist lichtbraun, in's Gelbliche gehend, die vollgedruckten Flächen tiefviolett, das Weiße weißgelb, das A orange. Der das verzierte A umschließende Rahmen grauviolett; dieser ist flach zu sticken: ebenso die tiefvioletten Ranken; das Uebrige in Tiefviolett wird aufgelegt und darauf wird die Verzierung in Weiß und Orange hochgestickt.

Tafel III. 1 und 2. Griechische Epheu- und Farrenkraut-Arabeske. Grund orange, Zeichnung der Abschlußlinien schwarz.

3. Griechische Gewandverzierung. Palmettenmotiv mit der Richtung nach Oben und Unten. Grund weißorange, das mittlere Blatt der Palmette gelb, die anderen Blätter wechseln an jeder einzelnen Palmette in Schwarz und Roth ab. Die kleinen Blättchen roth, die verbindenden Einfassungslinien schwarz.

4 und 5. Mittelalterliche Motive. 4.: Grund violett, etwas durch Grau gebrochen, Verzierung und Einfassung Gold. 5.: Grund braunroth, die wagerecht schattirten Ranken und Blätter grün, in's Graue spielend, die weißen Blättchen weißorange, die Rosette hellblau, der Abschluß nach Außen Gold.

6. Griechische Gewandverzierung. Die Palmetten einander entgegenstrebend und durch Schneckenlinien verbunden. Grund schwarz, Zeichnung braun oder orange.

7 und 8. Gothische Blümchen. 7.: Grund gelblichgrau, der zackige Blätterabschluß roth, das Andere blau. 8.: Grund wie oben. Stengel und Blätter blau, die drei Knospen roth.

9. Renaissanceeinfassung mit Benutzung der Nielloformen. Erhabene Goldstickerei auf violettem Grunde. Das Nielloornament ist eine dem Emaille ähnliche Verzierungsart an Gold- und Silberarbeiten; sie besteht darin, daß Zeichnungen in die Gold- und Silberplatten eingravirt oder mit Stahlplatten eingepreßt und mit einer Art schwarzer Farbe — Niello — ausgefüllt werden. Allen Nielloformen charakteristisch ist die Verdickung der Blättchen und Blüthentheile. Die Italiäner benutzten diese Art Formen namentlich zu verschiebbaren Rahmen, Niellorahmen genannt. Die Formenmotive sind aber keine italiänische Erfindung, sondern gehören schon der ältesten asiatischen Kunstperiode an.

Tafel IV. 1 und 2. Indische Blumenarabesken. 1.: Goldgrund mit carminrother Einfassung. Die Blumen sind einmal in Silber- und einmal in Goldfäden zu sticken; erstere mit gelbrother, letztere mit silberner Mitte beide mit carminrothen Blüthen eingefaßt. Das wagerecht schattirte Blätter- und Rankenwerk gelblichgrün mit dunkelgrünen Linien umnäht, die weißen Flächen rosa. 2.: Grund gelbgrün, die Figuren Gold mit grauen Einfassungslinien.

3. Griechische Gewand-Reihung. Streben nach oben, Grund orange. Das Mittelblatt der Blumen rothbraun, die beiden Seitenblätter schwarz. Bei der Wiederholung umgekehrt. Schwarz sind auch die diese Blumen verbindenden Linien, die nach unten gerichteten Keile, Punkte und Einfassung.

4 und 5. Zwei griechische Palmettenverzierungen. Abgepaßte Mittelfüllungen. Figuren Gold auf blauem Grunde.

6. Renaissancebordüre. Erhabene Goldstickerei auf kräftiggrünem Grunde.

7 und 8. Mittelalterliche Epheuarabesken. 7.: Grund violett oder blau, Verzierung Gold. 8.: Grund sattroth, Verzierung in Silberfäden zu nähen.

9. Griechische Palmettenverzierung mit einer bestimmten Auf- und Abwärtsrichtung. Rothbraun auf schwarzem Grunde.

Tafel V. 1. Renaissancefüllung, von der Mitte aus nach zwei Seiten frei entwickelt. Grund braun, Blümchen und Blätter lichtes zartes Roth, das Schattirte der Blätter grün, das Uebrige in Gold gestickt. Die beiden Blüthenzweige können in Gold, auf rothem und grünem Grunde gestickt werden.

2 und 3. Maurische Füllungen. 2.: Auf blauem Grunde rothe Blätter und Linien in Gold gestickt. 3.: Grund Gold, grün oder blau, die Blätter und Linien Gold.

4. Griechische Palmettenverzierungen. Schwarz auf rothbraunem Grunde.

5. Motiv aus der Verzierung einer ägyptischen Sandale, das auf dem Originale, welches sich im Gewerbemuseum in Berlin befindet, nach beiden Seiten symmetrisch mit einem Traubenblatte abschließt. Grund tiefviolett, Zeichnung hoch in Gold gestickt.

6. Mittelalterliche Füllung. Grund pergamentfarben oder braun; das senkrecht schattirte Blätterwerk blau, das weiße Gold, das wagerecht Schattirte grün, die Glockenblumen hell- und dunkelblau, die Kreuzblüthen rosa, in der Mitte und nach Außen carminroth.

7. Moderne Arabeske. Grund schwarz, Stengel- Ast- und Blätterwerk Gold; die wagerecht schattirten Palmenformen, welche die Kelche der großen Blumen bilden, roth, die Blumen selbst in Silberfäden gestickt. Die kleinen weißen Palmen grün mit silbernen Mittelblättchen, die Einfassungslinien Gold.

Tafel VI. Moderne Blätterarabeske, aufwärts strebend. Auf gelbbraunem Grunde orange zu sticken, kann aber auch in allen anderen Farben ausgeführt werden, doch müssen Ornament und Unterlage den gleichen Grundton haben. Wird das Muster weiß auf blauem Grunde gestickt, so muß das Weiß einen Schimmer in das Blaue erhalten (Rockverzierung).

Tafel VII. 1. Renaissancefüllung. Motiv: ein von unten nach oben strebendes Blumengeranke. Grund lederbraun (Naturfarbe), Blätter grün, die Blumen rosa, carminroth eingefaßt, die Ranken gelblich grün.

2. Griechische Gewandverzierung. Ecke eines Trauergewandes. Palmettenmotiv. Schwarz auf Grau.

3. Mittelalterliche Eckverzierung, einem Gewande entnommen; wird auf violettem Grunde in Gold gestickt.

4. Venetianische Längenverzierung. Obere Einfassung einer Portiere. Aus einem phantastischen Thier mit Widderkopf entwickelt sich die Pflanzenarabeske. In der Ausführung wird dasselbe Motiv umgekehrt wiederholt, so daß die beiden Widderköpfe einander gegenüberstehen. Grund schwarz oder tiefblau, tiefroth oder tiefviolett, Stickerei Gold.

5. Renaissancebordüre für ein Gewand. Auf- und abwärtsstrebend, wobei die Hauptform in ihrem Aufwärtsstreben die Autorität behauptet. Grund schwarz, das Blattwerk der Hauptform blauviolett, die nach unten gerichteten Blattformen grün, in's Blaue spielend, das Uebrige der Zeichnung, das im Drucke weiß erscheint, zart orange.

Tafel VIII. Weißstickereien. 1. Griechische Längenverzierung. Auf- und abwärts gerichtet, nach rechts strebend. Die Ranken verlaufen in parallelen Wellenlinien. Weiß in Weiß hoch zu sticken. Farbig gestickt: Grund schwarz, die Beeren weiß, die Blumen und Ranken gelb.

2. Griechische Epheuarabeske. Streben nach rechts. Die Richtungen nach Oben und Unten halten sich das Gleichgewicht und der wellenartig gebogene Stengel entspricht demselben. Bunt gestickt, wird die Zeichnung orange, der Grund schwarz.

3 und 4. Bewegliche Bordüren im Niellostil, aus dem sechszehnten Jahrhundert (1552). In dieser Zeit haben die Venetianer die Nielloarbeiten aus dem Morgenland heimgebracht; das Charakteristische derselben besteht, wie schon gesagt, in der knopfartigen Verzierung der Enden des Laubwerks.

5. Arabische, 6 griechische Palmette, als Längenverzierung verwendet. Bunt gestickt erhält 5 blauen Grund und Goldornament, 6 gelben Grund und rothbraune Palmetten.

7 und 8. Niellobordüren. Erhaben in Weiß zu sticken.

9. Moderne Mittelverzierung mit Namenszug für ein Taschentuch.

Tafel IX. Federstickerei. 1. Querband von einem Tyroler Hosenträger. Nach dem Original gezeichnet. Grund Naturlederton; die Figur wird mit gespaltener Federspule gestickt. Bei der Ausführung müssen die Linien des Randes geradelaufend gehalten werden.

2. Tyroler Federstickerei. (Nach Semper.) Mittelbild eines Gürtels. Grund: lichte Lederfarbe, die Figuren in der Naturfarbe der Federspulen.

3. Moderne Tasche. Dunkelgefärbtes oder schwarzes Leder. Die Federspulen sind zart zu schlitzen, die Contur ist rein zu halten. Die weißen Punkte: Silberperlen.

Die Tyroler verstehen am besten — nächst den Russen, Polen, Ungarn und Spaniern — die edleren Ledersorten, wie Corduan, Saffian &c., zu bereiten und zeigen bei ihren aus schwarzem Corduan gefertigten Gurten und Hosenträgern, wie stilgerecht, geschickt und geschmackvoll sie diese mit Pfauen- und Spielhahnfedern zu besticken und zu umsäumen wissen, wozu auch das auf Tafel XI. Figur 6 gegebene Gürtelmotiv einen Beleg giebt.

Tafel X. Moderne runde Decke. Das Motiv der Bordüre ist ein Pflanzengeranke. Grund tiefviolett. Mittelstern: der Punkt in der Mitte schwarz mit gelber Umrandung, die weißgedruckten Blätter orange, die schraffirten roth mit schwarzen Rippen, die Kreislinie und die Punkte orange. Die Naht, welche das Mittelfeld mit der Bordüre verbindet, ist durch Linien ausgedrückt und diese sind in goldgelber Seide zu nähen; in derselben Farbe werden auch die darin alternirend abwechselnden Punkte und Blümchen gestickt, die Blättchen aber roth. Bei der eigentlichen Bordüre werden die Stengel, Stiele und Beeren zart gelbgrün, die Blätter dunkelgrün. Die Beeren der großen Blume erhalten einen schwarzen Mittelpunkt mit rother Umrandung; die sechs weißen Blätter carminroth mit schwarzer Schattirung, die eingesetzten schraffirten Blättchen violett mit schwarzen Rippen. Bei der kleinen Blume wird der Mittelpunkt goldgelb und braun überspannen; die vier weißen Blätter rothorange, die vier eingesetzten Spitzen blau, alle acht mit schwarzen Rippen. Der äußere Rand wird durch zwei Nähte, zwischen denen kleine Rauten und Punkte — Farbe weißorange — abwechseln, gebildet. In der Randverzierung selbst wechseln grüne Glockenformen, carminrothe Rosetten und weißgraue Punkte interserirend ab.

Tafel XI. 1. Indische Einfassung. Grund sattgelb, Rosette roth mit weißem Mittelpunkt; die schrägschraffirten Flächen grün und weiß eingefaßt, die weißen Flächen rosa. Die Blätter und Blumen sind schwarz eingefaßt, eben so sind die Ranken schwarz zu sticken.

2 und 3. Abgepaßte Füllungen im Renaissancestil. 2.: Die schraffirten Blumen blau mit weißem Mittelpunkt und dunkelblauer Zeichnung, die Beeren roth mit gelbem Mittelpunkt und carminrother Schattirung; die dunkelschraffirten Blätter dunkelgrün, die weißen hellgrün; Stengel, Stiele schwarz, Grund gelblichgrau (Pergamentfarbe).

3.: Zeichnung in Goldfaden auf kräftig farbigem Grunde, wie: blau, roth, grün oder hellbraun.

4. Griechische Einfassung mit Ecke, die durch einen Sechsstern bestimmt hervorgehoben ist, schwarz. Grund orange.

5. Eckverzierung aus Mantua, italiänische Renaissance. Adlermotiv. In Gold gestickt auf grünem oder blauem Grunde.

6. Tyroler Gürtelverzierung, nach dem Original gezeichnet. Grund schwarzes Corduanleder. Das Geranke und die obere Einfassung wird mit Silberfaden gestickt, die untere Einfassung in kräftig rother Seide.

7. Friesverzierung. Vom Denkmal des römischen Ritters Albertoni im Jahre 1487. Motiv Akanthusgeranke mit Vögeln. Grund hell, Ornament dunkel, z. B. rothbraun auf orange Grund, oder schwarz auf grünem oder rothem Grunde.

8. Ein Blumenbouquet auf abgepaßter Füllung, aufwärts gerichtet. Grund braun, Blätterwerk dunkel- und hellgrün, Stengel und Stile gelbgrün, die Beeren orange; die Vergißmeinnicht blau mit gelbem Mittelpunkt; die Kreuzblüthen roth, die mittlere Sternblume mit den vier Blumen in den Ecken des Quadrats und den beiden sechsblättrigen Blumen in den Seitentheilen links und rechts rosa, Zeichnung und Mitte carminroth, der Mittelpunkt der Hauptblume gelb. Der Kelch der Blume und der der mittleren Sternblume grünlich, die Blüthenblätter weißgelb, die beiden Blumen in den Seitentheilen unterhalb der Sternblüthen weißgelb, die nach oben abschließende Blüte gelborange, die übrigen Blüthen hellblau und violett. Das Band violettgrau. Sämmtliche Farben müssen sich gegenseitig ausgleichen; nur gelborange und roth werden hervortreten, um auch in der Farbe ein Streben nach Oben auszudrücken.

Tafel XII. 1. Griechisches Palmettenornament, ausgezeichnet durch die Vollendung seiner Form. Als Mittelverzierung einer Tasche verwendbar. Auf der Originalvase ist die Zeichnung rothbraun auf schwarzem Grunde. Gestickt wird sie erhaben in Gold auf schwarzem, tiefblauem oder violettem Grunde.

2. Italiänische Renaissanceverzierung. Greifmotiv mit Pflanzengeranke: schwarz auf gelbbraunem Grunde, Conturen weißgelb. In der Ausführung und Anwendung ist die Hälfte links hinzuzufügen. Der Greif ist ein aus Oberasien stammendes Fabelthier. Dort galt er als Sinnbild der Wachsamkeit und wurde als solches schon von Phidias auf den Helm seiner Minerva im Pantheon und von da an auch auf andere Helme der Helden gesetzt. Auch auf den Münzen der Trojer, Abderitten rc. steht der Greif in gleicher Bedeutung dem Apollo zur Seite.

Tafel XIII. Moderne Taschen-Verzierung. Motiv: Vögel in Blattwerk. Grund violettbraun, die weißen Flächen der Zeichnung in Gold, die schraffirten in grüner Seide zu sticken.

Tafel XIV. Indische Längenverzierung, nach links gerichtet. Grund blau, Zeichnung Gold.

2. Maurische Bordüre. Grund roth, die schraffirten Flächen der Rosetten grün, die vollgedruckten Theile Gold. Die von Blattwerk umschlossene, nach rechts gerichtete Blume hellblau mit dunkelbraunen Mittelblättchen. Das Geranke und die Einfassungen Gold.

3. Arabische, nach Unten gerichtete (hängende) Bordüre. Grund blau, Blumen rosa, das Mittelblatt grün, die herzblattartigen Linienverschlingungen grün. Von den nach Unten abschließenden Blättchen werden die unter den Mittelblumen hochroth, die andern grün, so daß ein rothes und grünes Blättchen abwechseln. Das Uebrige der Zeichnung Gold.

4. Rosenbordüre, nach einem gothischen Motiv. Grund tiefgelbbraun, Astwerk röthlichbraun, olivgrün schattirt. Blätter grün, Berippung und Schattirung dunkler. Der Mittelpunkt der Rosen weißgelb, die innere dunkelschattirte Rosette hellcarminroth, die eingesetzten Blättchen braunroth. Die große, das Innere umschließende Rosette rosa, die eingesetzten Blättchen um einen Ton tiefer, die schattirten Linien carminroth. Der die Bordüre abschließende Saum wird oben und unten durch je zwei Goldstreifen eingefaßt. Von den schräggestellten Querstreifen werden die wagerecht schraffirten röthlich, die weißen gelblich, die anderen braun. Der braune Ton muß im Ganzen vorherrschen, also auch in die gelblichen und röthlichen Streifen hineinspielen. Diese Bordüre kann nur da angewendet werden, wo sie von oben gesehen wird, wie z. B. bei einer Decke.

5. Italiänische Renaissancefüllung. Thier- und Pflanzenarabeske. Grund tiefviolett, Widder gebrochen weißgrau, einen Ton tiefer schattirt. Der Wolf grau, in's Bräunliche spielend. Schattirung einen Ton tiefer. Das Blatt- und Rankenwerk grün, in's Graue gehend, einen Ton tiefer schattirt. Die Blumen über den Rücken des Wolfes weißgelb mit zartröthlicher Schattirung, die andern rosa und lichtcarminroth schattirt. Die äußeren Einfassungsstreifen brillant grün. Das Ornament ist abgepaßt; bei der Ausführung muß die zweite Hälfte hinzukommen, so daß der Widder die Mitte bildet, zu welchem die beiden Wölfe gierig hinzudrängen scheinen. — Obere Verzierung zu einer Portiere.

Tafel XV. 1. Kleine indische Flächenfüllung mit Rosette. Gold auf rothem Grunde, Wellenlinien und Einfassung schwarz.

2 und 4. Die vier Ecken gehören der französischen Renaissance an. Grund in irgend einer tiefen Farbe tiefbraun, blau, roth rc., die Figuren darauf in Gold- oder Silberfäden gestickt. Die Ecke rechts oben und die beiden unteren können auch Weiß in Weiß gestickt werden.

5. Albumdeckelverzierung. Der ovale Kranz liegt auf schwarzem Grund. Das Stengel- und Astwerk wird grün und einen Ton tiefer schattirt. Die Rosetten rosa, in Carminroth. Der Mittelpunkt der Rosetten weißorange. Der Grund im Mittelfelde wird grauviolett. Das Bouquet erhält gelblichgrüne Stiele und Blätter, die olivgrün schattirt werden. Die große Blume in der Mitte wird lichtblau, der Mittelpunkt orange. Die kleinen Blättchen werden weißgelb und orange schattirt; die Blümchen lichtblau mit dunkler Schattirung und gelblicher Mitte.

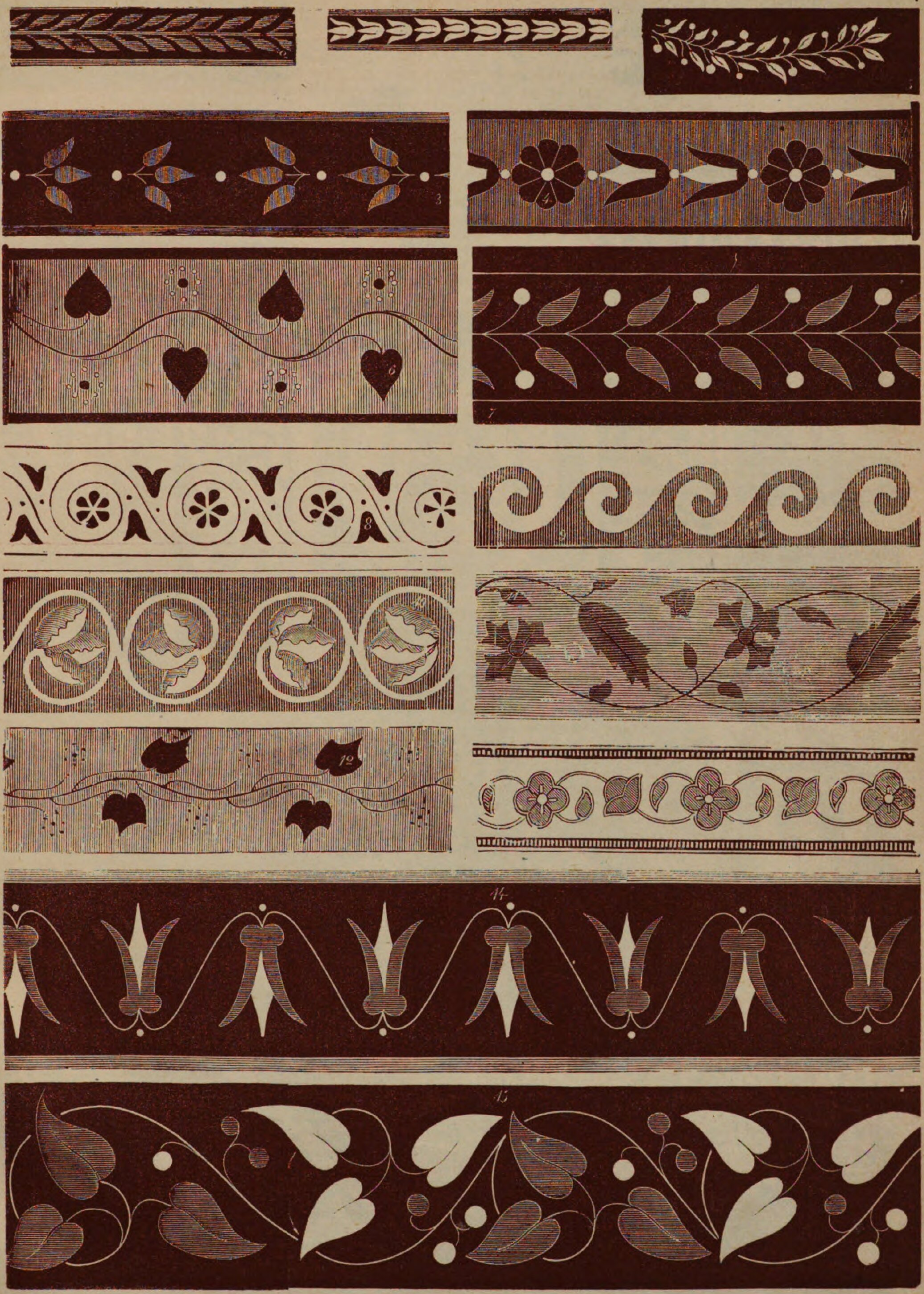
6. Albrecht Dürer'sches Familienwappen. Das Ganze liegt auf dunkelblauem Grunde. Die äußere Einfassung mit den Stäben in Goldfäden gestickt. Der Grund des Schildes ist roth; ebenso die Mütze und der Rock des Männleins. Die Thüre im Schilde Gold, der Helm Silber mit graublauer Schattirung. Die Helmdecke ist tiefroth, die weißen Flächen sind in Gold auszuführen. Die Flügel werden braun, das Gesicht des Wappenmännchens fleischfarben.

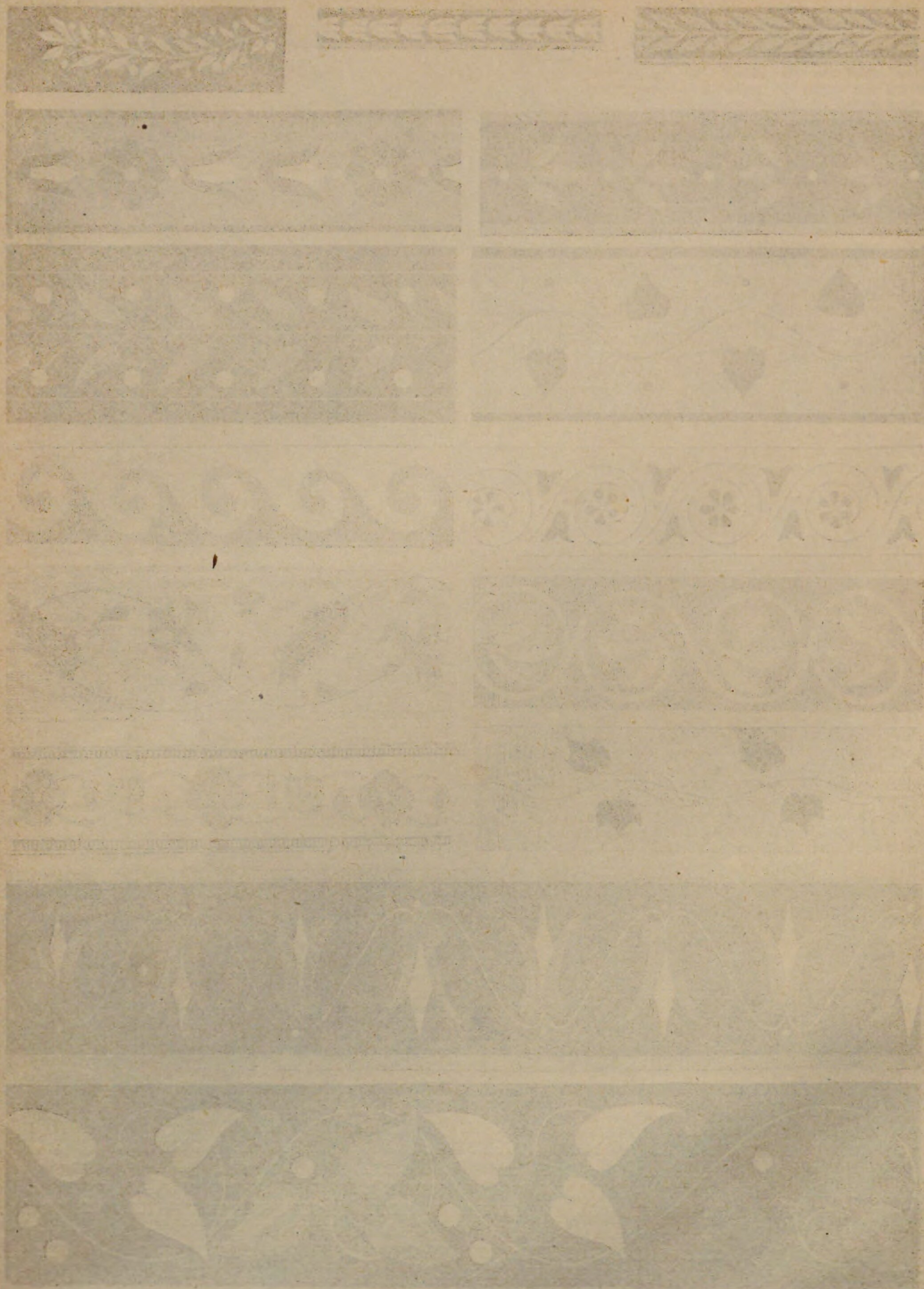
Die Wappenstickerei stand im 14. und 15. Jahrhundert in voller Blüthe. Zu der Zeit, in welcher das Ritterthum seinen Höhepunkt erreicht hatte und auch die vornehmen Bürger in den freien Reichsstädten mit dem Schloßadel öffentlich und privatim in ihrer Stellung wetteiferten, suchte es auch ein Geschlecht dem andern in Wappen zuvorzuthun. Es entwickelte sich eine eigene Waffenornamentik und ein ganz eigenes Gebiet für die heraldischen Abzeichen der einzelnen Geschlechter und Familien. In den Zunft- und Schreinsbüchern der alten Stadt Köln kommen im 14. Jahrhundert die Namen von Bild- und Wappenstickern und Stickerinnen vor, deren Beschäftigung darin bestand, mit zierlichen Ornament- und Perlenstickereien, namentlich die bischöflichen und priesterlichen Ornate, zu verzieren. Auch in Nürnberg, der Vaterstadt Dürer's, war die Wappenstickerei besonders ausgebildet. Zu seinem Familienwappen erhält Albrecht Dürer später das Verdienstwappen, in welchem drei silberne Wappen auf blauem Grunde vereinigt sind. Dieses Wappen gilt noch gegenwärtig ganz allgemein als Künstlerwappen.

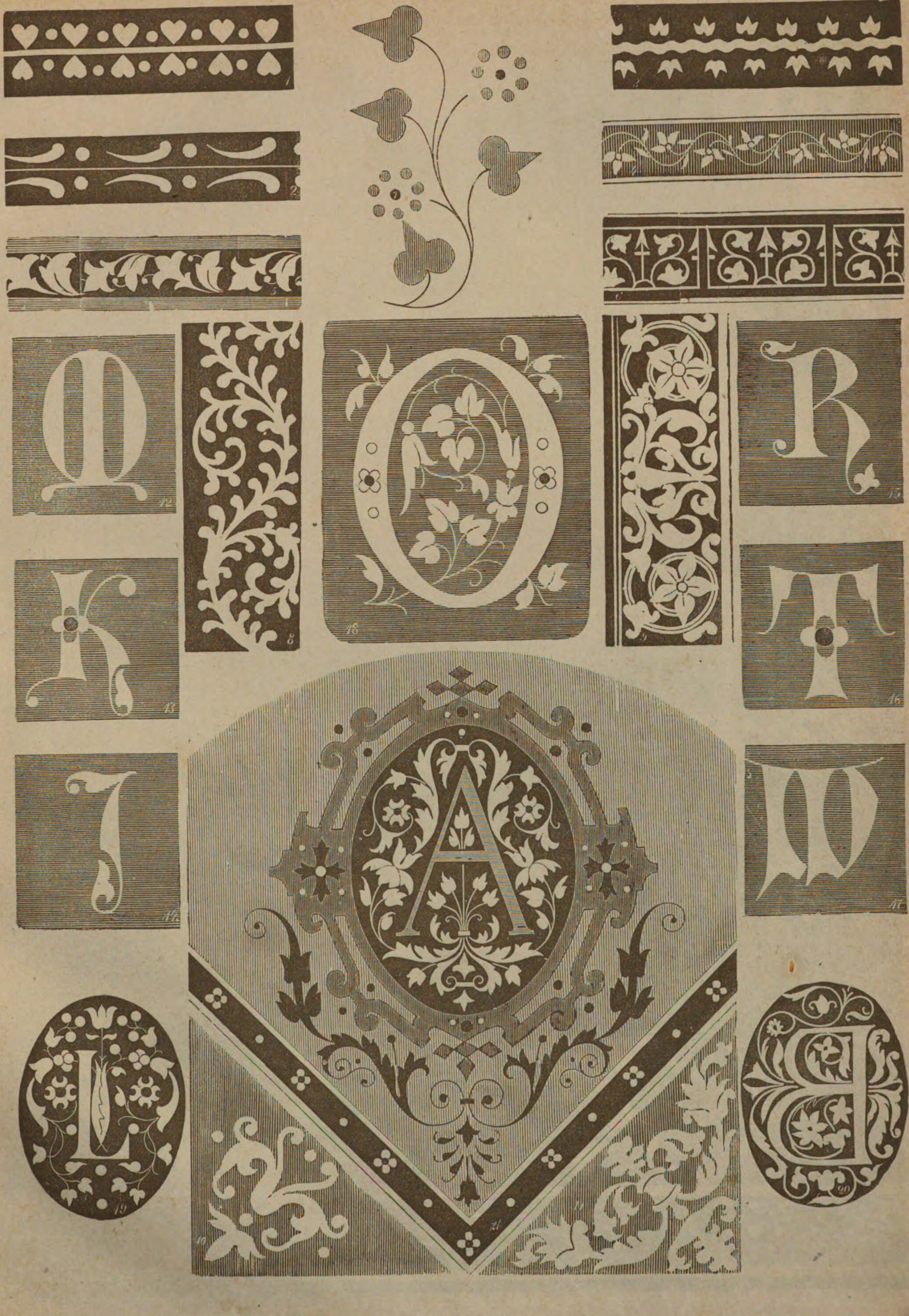
Tafel XVI. Indische Decke. Der braungedruckte Grund und alles Uebrige Hellbraungedruckte der Zeichnnng, sowohl am Saum als auch an den Nähten und Ecken, Gold; das wagrecht Schraffirte lichtrosa, die Schattirung dunkler, das senkrecht Schraffirte kräftigblau, das schräg Schraffirte grün. Die Mitte der Blumen zart gelblich, die kleinen Ranken mit den Blättchen grün, die Blüthen daran weiß und rosa. Alles Weißgedruckte der Zeichnung bleibt weiß, außer dem Mittelpunkt, der nicht weiß, sondern gelb zu sticken ist.

Diese Decke ist eines der schönsten Beispiele für eine stilgerechte Ausführung von Decken überhaupt. Hier ist die für eine Decke nothwendige Neutralität gewahrt und die Gliederung von Innen nach Außen: in Mitte, Mittelfeld und Umrandung mit vollendeter Klarheit ausgedrückt. Formen- und Farbenvertheilung erscheinen in vollkommener Harmonie. Die Stickerei hat sich hier zur freien Kunst erhoben. Zu der geometrisch-geradlinigen Formenzusammenstellung im Kreuzstichteppich steht die Plattstickerei der indischen Decke im entschiedensten Gegensatze: dort erscheinen die Formen wie vom Winkeldreieck gebildet, regelmäßig in Felder und Streifen getheilt — hingegen glauben wir in der indischen Decke gleichsam schon den natürlichen Teppich, den von Blumen durchwirkten Rasen vor uns zu sehen, ohne daß die stilistische Grenze, welche bei Anwendung der vegetabilischen Ornamentik, wie sie die Decke überhaupt gestaltet, im Geringsten überschritten ist.

Berlin, Druck von Julius Ruppel, Stralauerstraße 33.

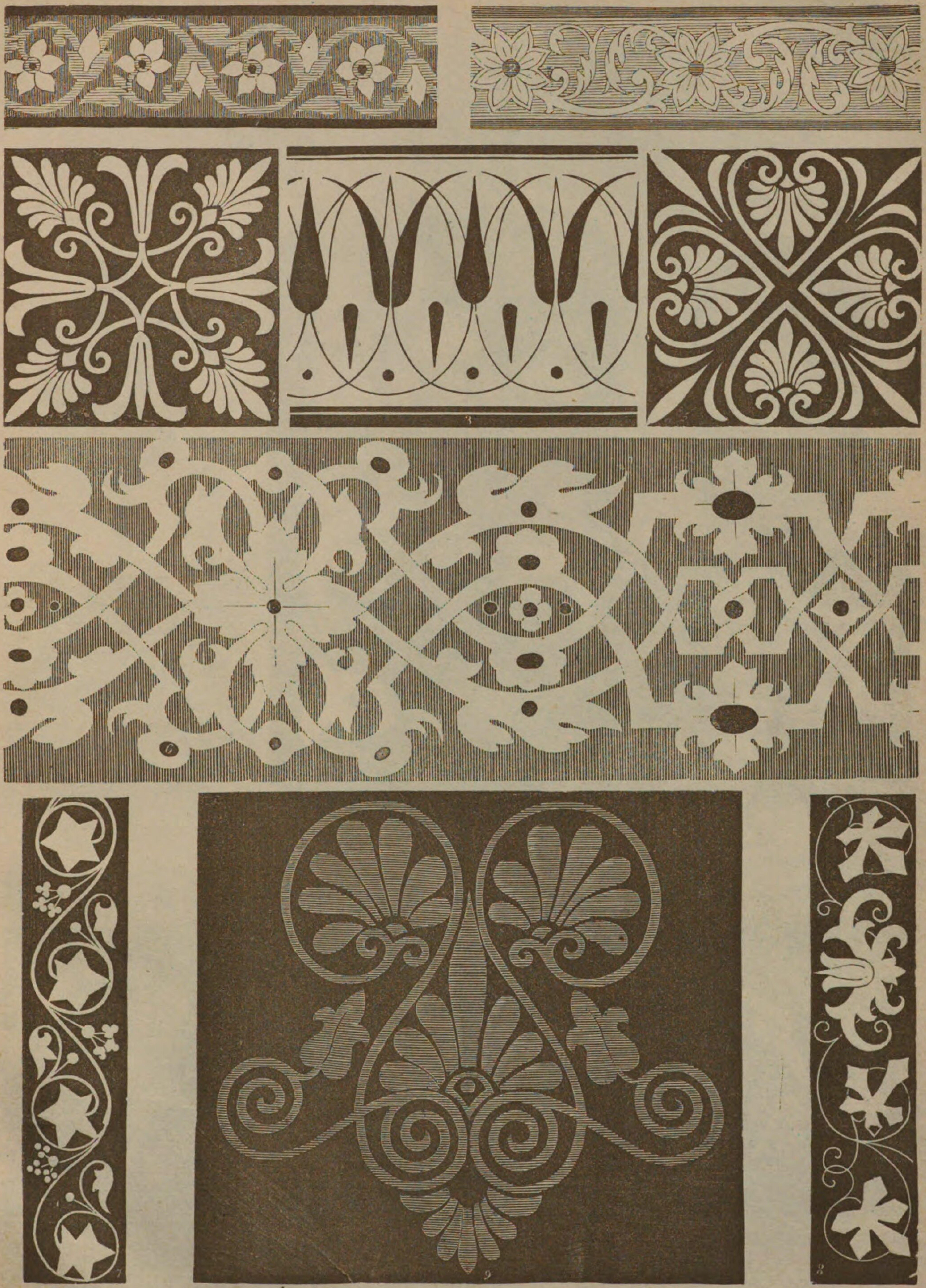


















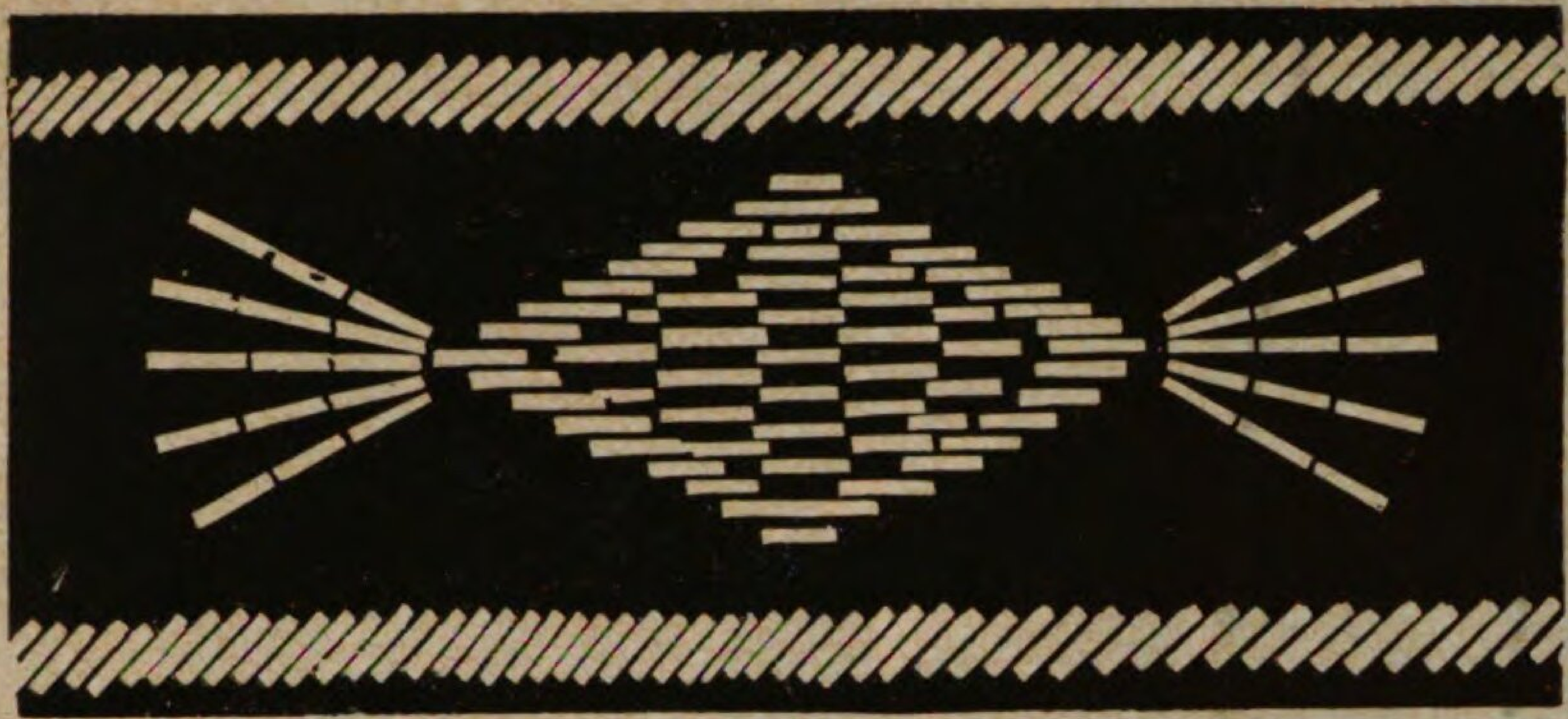

W. HAUER.




2
1
3
4
5



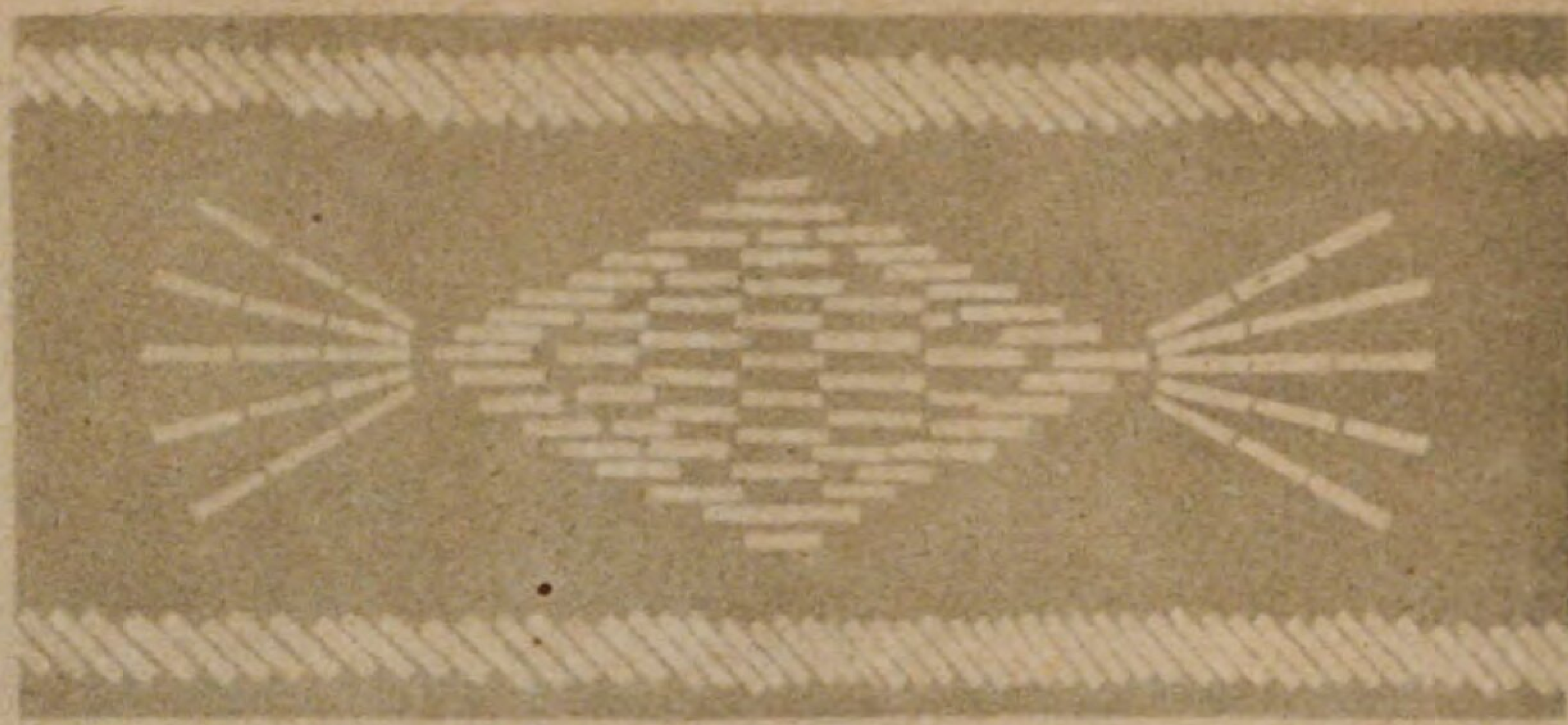






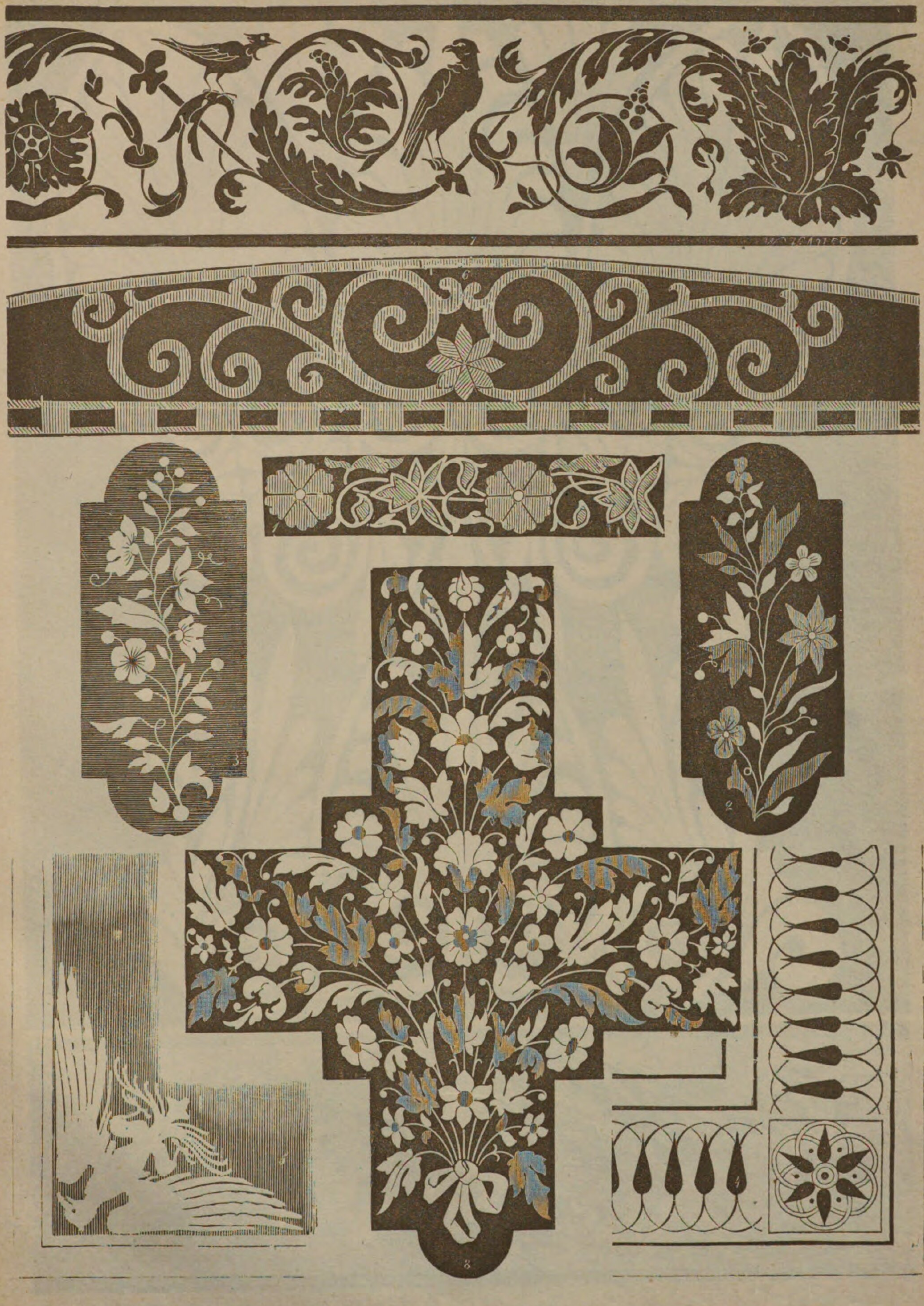


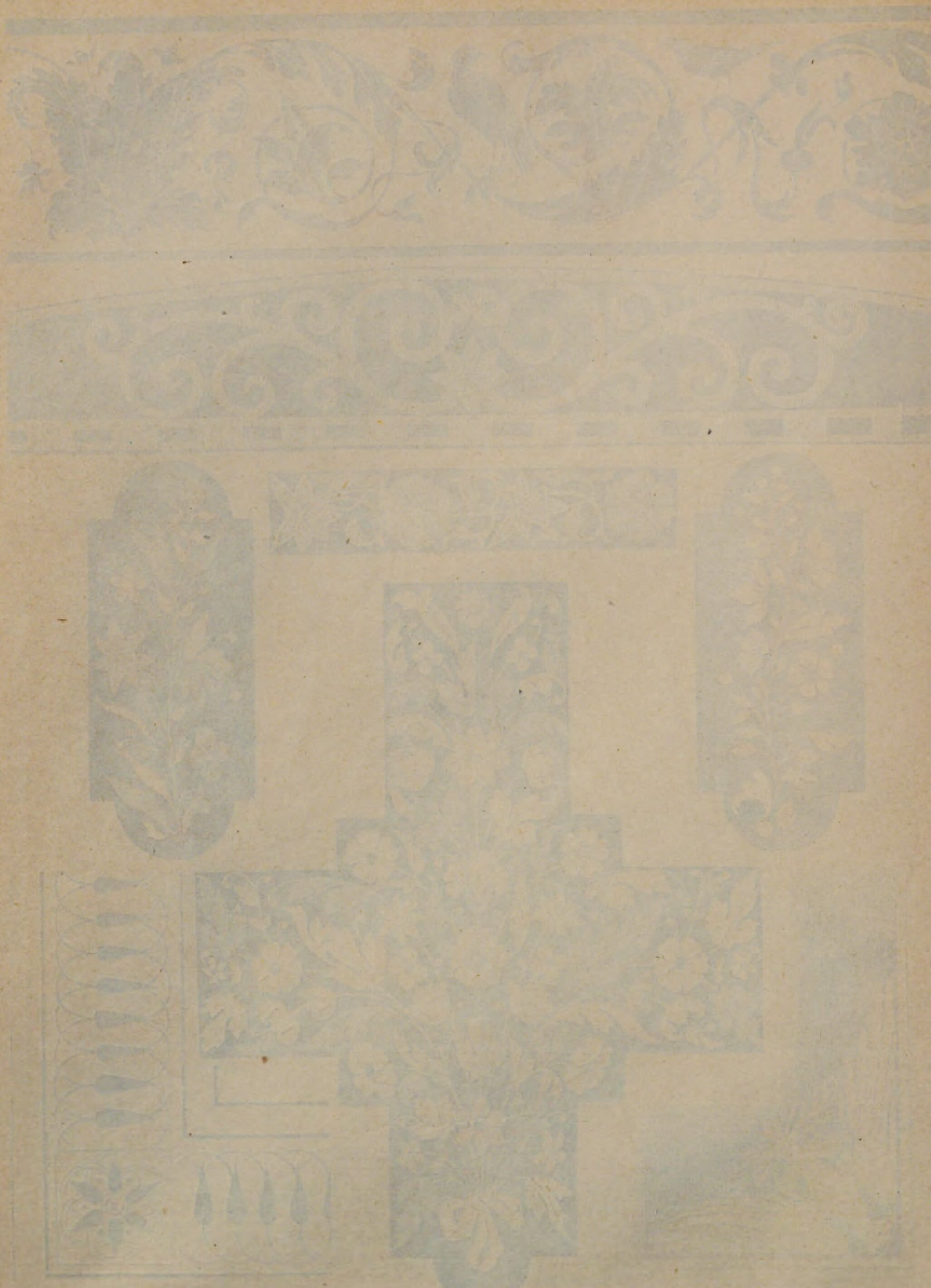






























Die Schule der Naht-Stickerei.

(Zusammensetzen. Saumverzierung. Auflegen.)

In der Nahtstickerei vereinigen sich Sticken und Nähen, der Stich und die Naht zu dem Zwecke des Zusammenhaltens und des Verzierens. Nähen leitet sich ab von Nahebringen, sich annähern und in diesem Sinne bezeichnet die Naht die Stelle oder Linie, wo zwei oder mehrere getrennte Stoffflächen loser oder fester mittelst Nadel und Faden zu einer Flächeneinheit verbunden werden.

Das Nähen ist älter als das Sticken. Aus der einfachen Verbindungsnaht entwickelte sich erst die Ziernaht, der Platt- und der Kreuzstich. Einem natürlichen Schönheitssinn folgend, waren die ältesten Völker bemüht — ganz im Gegensatze zur heutigen Schneiderpraxis, welche die Kunst versteht, unsichtbare Nähte zu machen — jede Naht ausdrücklich zu markiren, das ursprünglich Fürsichbestehende durch das absichtsvolle Hervorheben seiner Vereinigung und Verbindung zu einem gemeinsamen Zwecke nicht als Eines und Ungetheiltes, wohl aber um so sprechender als Einheitliches und zu Einem Verbundenes zu charakterisiren. Die Nähereien der Wilden tragen noch heutigen Tages diesen Charakter; was wir hierin an ihnen kennen, ist ebenso sinnreich wie praktisch und geschmackvoll: ihre Flickwerke sind nicht selten bunte Kunststickwerke, an denen wir die Bedeutung und sinngerechte Anwendung der Naht und der Nahtstickerei studiren können.

Das Nähen ist entweder ein Aneinanderfügen oder Befestigen von auf- und übereinander gelegtem Stoff, oder ein Umsäumen desselben. Das Erstere gestaltet, das Zweite schließt ab. Alles gleichmäßige Stich- um Stichmachen, ohne dabei einen andern Zweck als den des Verbindens, des Verkettens und Umsäumens zu verfolgen, ist Nähen im engeren Sinne des Wortes. Allerdings hat der Kreuzstich auch nur die Aufgabe, mittelst der Nadel zwei Stiche kreuzweise übereinander zu legen, aber der Zweck des Kreuzstiches ist nicht der des Verbindens und des Zusammenheftens, sondern der des Ausfüllens gegebener Quadrate, wodurch farbige Muster entstehen. Die Kreuzstickerei gehört daher nicht in das Bereich des Nähens, sondern in das des Stickens. Nur dort, wo der Kreuzstich getrennte Flächentheile verbindet, wie bei der einfachen und doppelten Zickzacknaht, bei welcher eine Wechselwirkung von links nach rechts stattfindet, wird er zur eigentlichen Naht. Die Kreuzstichnaht kommt schon auf den altassyrischen Gewändern vor, aber erst bei den Aegyptern werden wirkliche Quadratnetze in farbigen Fäden mit Kreuzstichen ausgefüllt, also Kreuzstickereien ausgeführt, wogegen neben der assyrischen Naht auch die Plattstickereien zur Anwendung kamen. Der Stepp- und der Kettenstich sind eigentliche Nähte, indem sie zusammengreifen, verbinden, verketten; sobald aber wirkliche Muster damit gebildet werden, welche dem Wesen und dem Zwecke der Naht entsprechen, erheben sie sich zu Ziernähten, die sich von der Linienverzierung schon dadurch unterscheiden, daß diese frei auf der Fläche, die sie schmücken sollen, entwickelt werden können, wogegen die Nahtstickerei stets den Zusammenhang durch die Naht auszudrücken hat.

Wie bei allen Kunstthätigkeiten es nicht blos mit der Geschicklichkeit der Arbeiterin genügt, sondern auch das Material diesem Zwecke entsprechen muß, so ganz besonders auch beim Nähen. Eine abgenähte Nadel ist dem Nähenden viel werth und er wird sie ungern verlieren; ein glatter, haltbarer Faden bei jedem Nähen, zu dessen vollkommener Ausführung ist unerläßlich. Die ersten Näher der Vorzeit entbehrten dieses Vortheils und mußten mittelst Fischgräten und Fischhäuten, Vogelsehnen und Federspulen ihre Näharbeiten ausführen; aber ihr guter Geschmack kam ihrem Erfindungsgeiste — dessen Mutter nicht immer die Noth ist, bei welchem auch die Kunst und Aesthetik Pathenstellen haben — zu Hülfe, und den ersten Nothnähten folgten bald die verzierenden Nähte, durch welche unsere Vorfahren den Charakter des Verbindens und Verkettens selbst so geschickt und geschmackvoll auszudrücken wußten. Sie deuteten die Doppelwirkung der Naht nach zwei Seiten hin, zuerst durch das Hinüber- und Herübergreifen des einfachen, dann des doppelten Zickzacks an, und gingen so weiter in ihrer verzierenden Ausdrucksweise der Naht, bis zum kunstgerechten Ornament, das in der Kunstgeschichte als Nahtverzierung seinen Platz ausfüllt. Die Völker des Ostens und des Nordens thaten es den im Süden Lebenden und weniger Kleidungsbedürftigen in der Geschicklichkeit zuvor und heute sind es vornehmlich die Ungarn, die Skandinavier, die Russen und die Ostasiaten, welche Vorzügliches in der Nahtverzierung darbieten und diese zu einem Kunstzweige erhoben haben.

Das Zusammennähen von zwei größeren Theilen erweiterte sich nach und nach und führte über bis in die Kunst der Mosaikstickereien, unter welcher Bezeichnung man im Gebiete der modernen Handarbeiten heute noch das reihenweise Aneinandernähen vorher aufgezogener Perlen versteht.

Wir sind gewöhnt, uns unter Mosaiken ein aus Holztäfelchen oder kleinen Steinen bildartig Zusammengesetztes vorzustellen; nachdem wir nun bereits im zweiten Hefte unserer Schulen von größeren oder kleineren Quadratstichen als einer durch die Unterlage oder den Canevas gebundenen Mosaik gesprochen, kommen wir in dem vorliegenden Hefte zu den aus einzelnen Stofftheilchen mittelst der Nath verbundenen und zu Mustern gestalteten Mosaiken.

Die urältesten Stoffe, welche zu Zusammensetzungen mittelst Nähten Veranlassung gaben, waren Pelz- und Lederstoffe; dann, nachdem das Bedürfniß der Völker, sich zu schmücken, immer lebhafter wurde, und es selbst den „Barbaren" nicht mehr genügte, bloß die Exuvien der wilden Thiere in ihrem rohen Zustande sich um die Schultern zu hängen und diese durch Schließer über der Brust zusammenzuhalten, versuchte man mit Erfolg das Gerben der Felle, schnitt das Leder dann dem Körper nach zu und machte sich mit Hülfe der Naht den Kittel oder Kaftan. Als dieser erste Bekleidungsschritt gethan war, ging es rasch weiter, und bald gelangte man von der Verwendung der Felle großer Thiere auch zu der kleinerer mit feinen Fellen, die man Anfangs nur zu Randverzierungen benutzte, später aber auch zu Pelzmosaiken verwendete. Außer den uns bekannten Hermelin-, Zobel-, Marder- und ähnlichen Fellen dienten die chinesischen Felle, die skythischen Fuchs- und Zobelpelze, die ihres Moschusgeruchs wegen besonders beliebten Bisamthiere und endlich auch die Seethierfelle zum Verbrämen und Besticken der Kleider. Namentlich herrschte später, zur Zeit Karls des Großen, in diesem Besticken und Besetzen, dem Verzieren der Nähte und der Säume viel Aufwand, was schon daraus erhellt, daß man die Hermelinkragen der Fürstinnen noch mit Edelsteinen besetzte und einfaßte; Pelzmosaiken aus Mäuse- und Katzenfellen sollen schon bei den Hunnen und Skythen üblich gewesen sein.

Wie sehr alt überhaupt das Tragen von Pelzschmuck ist, ersehen wir aus alten indischen Urkunden. Ganz besonders kommt aber den „barbarischen" Germanen das Verdienst zu, in der Gerberei nnd Kürschnerei die anderen civilisirten Völker des Südens weit übertroffen zu haben, denn ihre Kittel waren nicht einfach zusammengenäht, wie selbst die der damaligen römischen Senatoren, deren Pelztracht uns die heutigen Hirten in der Campagna von Rom noch erhalten haben, sondern mit schönen gestickten Nähten geziert; da unsere deutschen Vorfahren das Rauhe nach Innen kehrten, so hob sich die buntfarbige Nahtstickerei nach Außen sehr gefällig von der Naturfarbe des Leders ab. Ebenso kam der Einsatz von Pelzstreifen dabei zur Geltung, und ganz successiv ging die Pelzmosaik mit der Nahtstickerei Hand in Hand.

Wir bescheiden uns gegenwärtig damit, unsere Pelz-Fußdecken zu mustern oder mit einem gemusterten Rand zu umgeben: auch Pelzfutter sind mitunter aus kleinen Stückchen verschiedener Felle zusammengesetzt, aber ohne Kunst und Geschmack. Besonders verletzend wirkt dabei das Nachahmen kostbarer Pelze durch ordinaire, das Zusammenflicken von hermelinartigen Schwänzchen zu Besätzen und Kragen. Die Kunstkürschner der Vorzeit wählten sich diejenigen Thiere, welche die feinsten Pelze hatten, und bestickten und besetzten diese mit aufgehefteten Fleckchen von anderen gleich kostbaren Thierfellen oder auch mit Fellfleckchen von Seethieren.

Die Pelzfarben vom reinsten Silberweiß des Eisbären bis zum glänzenden Schwarz des Dachses, alle die Abstufungen vom dunklen Braun bis zum lichten Gelb, vom tiefsten Grau hindurch bis zum bläulichen und röthlichen Weißgrau, das Geparbelte, Melirte, zebraartig Gestreifte und Gefleckte, das bot den Pelzmosaikarbeitern ein weites Kunstfeld der Betriebsamkeit.

Sobald man angefangen hatte, das Rauhe nach Innen zu kehren und das Leder, ohne andern Ueberzug, — da das Ueberziehen der Pelze mit Stoffen erst viel später Sitte wurde — zu tragen, entstanden auch nach und nach die reichsten Ziernäthe, denn man bemühte sich nun da, wo die Theile des Pelzes verbunden waren, nicht nur eine gute feste Naht zu haben, sondern diese nun auch möglichst zierlich zu gestalten, und benähte daher die Nahtlinien mit einfachen und doppelten Zickzacknähten — Ringelchen, Knöpfchen und Rosetten-, bis endlich die Kunst der Ziernähterei sich bis zur Blätter-, Blumen- und Thierarabeske ausgestaltete. Zu einer besonderen Kunstfertigkeit in der Ziernähterei, bei welcher anfänglich auch wie bei dem Plattstich Vogelfedern in Anwendung kamen, brachten es die byzantinischen Bulgaren, deren Abkömmlinge wir noch heute in den Fabriken und Manufakturen haben, aus denen das russische, verzierte Lederwerk hervorgeht, und die wir ehrend anerkennen. Das russische Schuh- und Stiefelwerk zeichnet sich durch seine haltbaren und soliden Ziernähte vor allem andern aus.

Auch unsere Cordonniers, die ihren Namen nach dem Corduan haben, welches Leder in der Stadt Cordova seine erste vorzügliche Bearbeitung erhielt, befleißigen sich bei ihren Schuhfabrikaten der Ziernähterei, aber es ist steifes und nicht haltbares Machwerk, und dabei noch unverhältnißmäßig theuer.

Unsere Leder-Mosaikbälle und Kappen zeigen keine Ziernähte, dagegen solche, die sehr leicht platzen, wovon auch unsere Handschuhnähte einen nicht unergiebigen Beitrag liefern.

Dauerhaftigkeit ist die erste Anforderung, welche wir an eine gute Naht stellen müssen. Unsere Handarbeiterinnen kennen im Allgemeinen nur drei verschiedene Arten von Nähten. Erstens die überwendliche oder Kappnaht, welche zwei Eggen an der Leinwand oder dem festen Baumwollenstoff mit einander verbindet; dann die überschlagene Naht, mittelst welcher zwei Theile eines Stoffes ohne Eggen erst durch eine Hinterstichnaht verbunden sind, worauf der eine Theil, in welchem die Stiche rechts liegen, übergesäumt wird. Die Steppnaht hat keinen Zwischenraum bei den Hinterstichen. Die Heftnaht besteht aus weitläufigen Vorderstichen und hat den Vortheil, rasch wieder aufgetrennt werden zu können. An einem Hemde, wie es landläufig bisher genäht wurde, kommen alle diese Nähte vor, können wenigstens daran geübt werden; beim Kleidernähen dagegen fallen die Kappnaht, die überschlagene und die Steppnaht weg, wenn sie nicht als Verzierungsnähte auftreten. Die Verbindungsnaht ist jetzt selten zugleich Ziernaht; die Verzierungsnaht steht meistens ganz da isolirt und ist oft geradezu das volle Gegentheil von dem, was sie sein müßte.

Beim Strickstrumpf ist die Naht, oder das Nähtchen, wie man gewöhnlich sagt, nur eine Verzierung oder Markirung, denn da die gestrickten Strümpfe in der Runde gearbeitet und nicht wie die gewirkten zusammengenäht werden, so ist die Naht als solche dabei überflüssig; sie wird hier also nicht durch Zusammenfügen, sondern durch abwechselndes Glatt- und Krausstricken gebildet. In dem Fußling hört das Nähtchenmachen beim Strumpfstricken auf, weil man diesen nicht sieht, die Ziernaht also Luxus wäre. Das Strumpfbein ist aber einer der wenigen Gegenstände, bei welchen ganz unnöthiger Weise eine Verbindungsnaht fingirt wird, wenn man sie nicht etwa als Richtmaß für das Abnehmen betrachten will.

Schrägnähte sind stets schwieriger als Geradnähte, da man bei ersteren Acht haben muß, deren einen Theil nicht mehr einzuhalten als den anderen.

Bei Gegenständen, wo mehrere Schrägnähte nach einer Spitze hin zusammenlaufen, z. B. bei einem Käppchen, hat das Zusammennähen, namentlich bei leicht fasernden Stoffen, seine Schwierigkeit, doch haben sich hier namentlich die Besätze der Nähte zu sternartigen Mustern gestaltet.

Das Ausbügeln der Nähte sei hier noch erwähnt, das nicht mit großen schweren Eisen geschehen darf, sondern mit schmalen, leicht zu handtirenden Instrumenten.

Bei der Steppnaht muß ein Stich ganz gleich dem andern sein, und wo das Augenmaß und die Uebung der Stickerin nicht ausreichen, müssen die Fäden gezählt werden. Die punktartige Rundung des Stiches wird dadurch erreicht, daß nicht zu viel Fäden auf die Nadel genommen werden und daß der Faden, mit welchem man steppt, etwas stärker als der Durchschußfaden des Stoffes. Damit die Steppnaht recht gleichmäßig werde, heftet man die beiden Theile, welche die Naht verbinden soll, vorher zusammen.

Bei keinem Bekleidungsstück ist die Naht so vielfach vertreten, wie beim Handschuh, und nirgend ist eine schlechte Naht, die bucklich gemacht ist, die platzt — meistens weil die Stiche zu knapp gestochen sind oder zu dünne, schwache, oft auch verbrannte Seide dazu genommen wird — auffälliger als an der Hand, dagegen kann aber auch eine Ziernaht hier großen Reiz haben.

Achselnähte, gewöhnlich Schrägnähte, finden wir bei unseren Männerkleidern oft durch Verzierungen bedeckt, woraus sich später die Achseldekorationen entwickelten.

Die Frauen des Volkes lieben es vornehmlich, den Brustlatz bei ihrer Bekleidungsart mit Ziernähten zu schmücken, und auch bei den Keilnähten der Mieder solche anzubringen.

Bei der überwendlichen oder Steppnaht gilt dasselbe Gesetz für Fadenstärke und Stichgleichmäßigkeit, nur ist hier noch zu bemerken, daß die Nadel nicht zu tief greifen darf, so z. B. bei einer gut gearbeiteten Leinwand, bei welcher der Randfaden immer etwas kräftiger ist, wird dieser und höchstens noch einer hinzugenommen, für den Zusammenhalt genügen. Die Kappnaht muß einem feinen Schnürchen gleich kommen. Auch die Handschuhnaht ist Kappnaht, nur legt man die Stiche hier nicht so nah und etwas schräger. Bei der Hohlnaht (Hohlsaum) werden mehrere Faden ausgezogen, je nach der Breite und der spitzenartigen Ausführung, welche man beabsichtigt. In dieser Art waren die ersten Spitzen gearbeitet, die man zu Nähten, Einsätzen und Randverzierungen, namentlich im Mittelalter, anwendete.

Die einfachsten Nahtverzierungen sind die durch Festonnirungs- und Verschlingungsstiche, mittelst welcher man kleine Brückenrändchen oder solche, welche sich zu beiden Seiten der Naht, diese verkettend, hinziehen, machte. Um diese Verkettung mehr hervortreten zu lassen, macht man sie andersfarbig als die Unterlage; bei allen Waschstoffen mit ächten Fäden in Baumwolle, z. B. mit türkisch-rothem oder blauem Garn. Die Nahtverzierungen bei den Lederkleidern der alten Germanen

fanden wir, wie schon erwähnt, ebenfalls in abstechenden Farben zur Belebung der Naturlederfarbe; sie sollen auch nicht den Zweck haben, Nähte zu verbergen, sondern sie recht markirt hervortreten zu lassen.

Bei großen Flächen, wie Vorhängen oder Decken, vermeidet man gern die Naht und nimmt dieserhalb breitliegende Stoffe, oder aber man macht ganz musivische Decken und gestaltet aus kleinen Zusammensetztheilchen in symmetrisch-geometrischer Regelmäßigkeit Musterbildungen. Noch bewahrt man aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert viele dergleichen musivisch gearbeitete Teppiche, d. h. solche, die aus mehreren kleinen Stückchen von vielfarbigem Tuche mosaikartig zusammengesetzt sind. Sogar bildliche Darstellungen wurden in musivischer Stickerei ausgeführt und dabei außer der verbindenden festen Kreuzstichnaht noch den einzelnen, für den Zweck der bildlichen Darstellung zugeschnittenen Tuchtheilchen eine Einfassung von Goldriemchen gegeben, wodurch diese Stickereien den Charakter der bleigefaßten Glasmalereien erhielten.

Wir erwähnen dieser Mosaikstickereien hier als einer Curiosität und Ausart, wohin auch die Bildermosaiken gehören. Die Contouren dieser zu Bildern zusammengefügten Seiden- und Atlasläppchen wurden mit drillirter Seide oder Goldschnürchen eingefaßt und die Fleischtheile der Bildfiguren mit trockenen Farben gemalt.

Die Fahnenstickereien dieser Art wurden aus größeren Seidentheilen und transparent mit unzertrennbaren Nähten, die selbst der Macht der Windsbraut trotzten, und demnach ungefährdet ausgebreitet werden konnten, ausgeführt.

Im späteren Mittelalter begann man die seidenen Fahnen theilweise ebenfalls auszumalen, und da diese Malereien jedoch nicht von Künstlerhänden ausgeführt wurden, verloren dergleichen Arbeiten durch den handwerksmäßigen Betrieb derselben allen Werth.

Uebrigens sei hier noch bemerkt, daß das Schönheitsgesetz es verbietet, Fahnen und Flaggen aus buntfarbigen Stücken zusammenzusetzen, welche das Blatt in vertikalen Linien durchschneiden, da alles Stückeln und Zusammensetzen einem proportionalen Gesetze gemäß geschehen muß, bei den Fahnen aber die Kreuz- und Querdurchschnittslinien nicht statthaft sind, wie auch selbstverständlich die Nahtverzierung bei Kleidungsstücken, wo Stücke aneinandergefügt sind, nur da auftreten darf, wo sie dem symmetrischen Gesetz des Körpers folgt. Nähte, welche gleich Ringen auf den Gewändern angebracht werden, sind durchaus unästhetisch. Das Kleid soll von seinem unteren Randabschlusse bis oben hin zum Halse den Eindruck des Ungetheilten und Ganzen machen. So sind z. B. auch alle Falbelbesätze und Nähte an den Frauenkleidern unstatthaft, welche die Körperverhältnisse verkürzen, ebenso alle Quernähte und Ansätze mittelst der Naht an den Hüften, dem Rücken und den Achseln, wovon unsere heutige Kleidung strotzt. Kleidernähte müssen eine senkrechte Richtung haben und dürfen keine andere als die symmetrische Gliederung des Körpers verstärkend hervorheben. Die Griechen, die ihre Kleider heftelten und in der Blüthezeit des eigentlichen Hellenenthums die gestickten Gewänder ihrer asiatischen und thrakischen Nachbarn nur auf der Bühne und als Tracht für Flötenspieler, Citharöden, Tänzerinnen und Hetären kannten, für sich aber als barbarischen Schmuck verschmähten, vermieden sorgfältig jeden horizontalen, den Körper oder Theile desselben der Quere nach durchschneidenden, d. h. ringförmig umgebenden Kleiderbesatz, und es ist nicht schwer, den Nachweis zu geben, daß dieses aus richtigem Stilgefühle unterblieb, so auch, daß Moden und Trachten, die gegen das ausgesprochene Prinzip verstoßen, wie z. B. die Sitte des Anheftelns des Haut de Chausse an das Pourpoint und das Herausziehen des Hemdes durch die breiten, offenen Schlitze zwischen beiden Oberkleidern (eine Mode des 17. Jahrhunderts, die aus Holland kam) vor der Kritik des guten Geschmackes nicht bestehen können. Das Gleiche gilt, wie schon erwähnt, von den unpassend angebrachten, die Proportionen des Unterkörpers und der Beine vernichtenden Falbelbesätzen unserer Damen.

Die Naht und Nahtzierde sind von den Band- und Ringzierden wesentlich verschieden. Gürtel und Band sollen im Gegensatze zur symmetrischen Gliederung proportionalisch wirken. Sie sind „weder Theile der Bekleidung, noch stehen sie mit diesen Theilen als Zwischenglieder in irgend welcher Beziehung. Der Gürtel umfaßt das faltige Gewand als Ganzes, trennt es aber nicht in eine obere und untere Hälfte, und das Band giebt nach oben und unten einen bestimmten Abschluß oder beide sind gänzlich unabhängig von der Bekleidung und dienen als reine Symbole einer proportionalen Gliederung.“ (Semper.)

Bei dem Saume sind Band und Naht vereinigt, indem ersterer nach der Breite als Naht, nach der Länge aber als Band wirkt. Die Saumverzierung wird daher ebensowohl dem Gesetze der Symmetrie wie demjenigen der proportionalen Gliederung zu folgen haben.

Die erste Saumverzierung war ein farbiges Band, das man als Randabschluß um ein Gewand setzte und das, bei Bewegung des Rockes oder Mantels wellenförmige Linien bildend, zu der Bezeichnung Mäander führte. Aus dem einfachen Streifen wurde dann ein Doppelstreifen, eine Schlängelverzierung und so weiter, und bald zeigte sich der Saum breiter, bald schmäler verziert. Daß dabei das richtige Gesetz der Schwere nach unten, verhältnißmäßiger Leichtigkeit der Verzierung nach oben, beobachtet wurde, ist selbstverständlich, denn obere Bekrönungsabschlüsse dürfen nie den Charakter des Herabziehens und der Schwere an sich tragen, sie müssen dem Gegenstande gegenüber, den sie umrahmend zieren, fein, zart und graziös sein; dagegen sollen Abschlüsse nach unten das Gesetz der Schwere stets angemessen versinnlichen, wie dies z. B. durch die ausgezackten oder betroddelten Vielschlitze der Fall ist, die auch als Ueberhänge dienen können, dann aber nach oben hin einen bekrönenden Abschluß erhalten müssen. Massige Saumverzierungen sind jedoch bei Ueberhängen eben so unstatthaft, als breite Säume an leichten Decken, Tüchern und Kleidern ganz unzuläßig erscheinen. Die luftigste und leichteste Saumverzierung ist die mittelst ausgezogener Fäden, in welche durch jene Verschlingungen ein feines Muster gebracht wird. Diese Art Saumverzierung, Hohlsaum genannt, führte, wie schon erwähnt, im Mittelalter zum Spitzennähen über, wie solches in der Filetguipüre noch heute angewendet wird, aber eine falsche Verwendung an Rockabschlüssen erhält, weil sie daselbst fortwährend dem Schmutze und der Gefahr zerrissen zu werden ausgesetzt ist.

Eine große Rolle spielte die durchbrochene Arbeit in der Saumverzierung bei kirchlichen Gewändern, wo sie an den Stolen beispielsweise von dem schweren Gehänge der früher gebräuchlichen Zierart der Quästchen und Glöckchen zur breiten, durchbrochenen, spitzenartigen Stickerei überging. Die Saumverzierung muß sich unmittelbar an die Saumnaht anschließen oder aus dieser selbst hervorgehen, und wenn die Nahtverzierung den Charakter des Ueberspinnens und Verkettens hauptsächlich ausdrückt, so die Saumverzierung den des Umfassens und Umreihens; daher müssen für diese letzteren auch stets Muster gewählt werden, die den Charakter der Reihung an sich tragen, wie geometrisch verbundene Linien, auf Fäden gereihte Blüthenkelche 2c. Dabei können die Blüthen entweder nur nach links oder rechts, nach oben oder unten, oder auch nach beiden Seiten zugleich gerichtet sein; ebenso entweder nur in ihren Motiven einfach alterniren oder auch in einem zusammengesetzten Rhythmus sich wiederholen. Nirgends aber dürfen die Grenzen der eurhythmischen Gliederung überschritten werden und noch weniger ist eine tendenziös-symbolische Bedeutung zuläßig.

Das Technische und Verbindende der Naht darf durch keinerlei Nebenzwecke vermischt oder auch nur beeinträchtigt werden. Der Charakter der Naht muß sich überall deutlich kundgeben, sei es in der einfachen Verbindungsnaht, in der Ziernätherei oder bei den Saumverzierungen. Außer den verschiedenen Zickzackmotiven und den sich durchkreuzenden Wellen- oder anderen geometrischen Linienverschlingungen eignen sich vorzugsweise jene Pflanzen- und Thierformen, welche an sich schon in uns die Empfindung oder den Gedanken erwecken, daß sie verbinden und verketten. Hierher gehören vornehmlich: „das

Rankenwerk der Schlingpflanzen, die klammernden Organe der Rebe nnd des Epheus, das Netzwerk der Melone, die Krallen und Klauen der Thiere, die Rachen der Bestien und andere ähnlicher Art, die Motive zu ornamentalem Schmuck geben, dem nach der Wahl derselben und ihrer einfacheren oder reicheren, ernsteren oder leichteren Durchführung in Form und Farbe jede beliebige, den nächsten und den letzten Beziehungen entsprechende Sonderstimmung gegeben werden kann. In Form und Farbe soll das Verzierungsmotiv nur an die Natur erinnern, also möglichst von der Wirklichkeit entfernt behandelt werden. Die gewählten Motive geben nur, was sie sollen, den „Begriff des organisch-elastischen Widerstandes des Pflanzen- und Thierlebens überhaupt gegen die leblose Schwerkraft." (S. der Stil.)

Naht, Saum und Bordüre können zusammen vorkommen, aber sie können auch getrennt erscheinen, d. h. es kann die Naht eben so gut für sich allein wirken, wie der Saum und die Bordüre als selbstständige Einfassungen auftreten dürfen.

Auf der horizontalen Fläche sind die Säume entweder ganz beziehungslos zur Mittelfläche, indem sie diese einfach einrahmen, nach außen hin abgrenzen, wie dies z. B. bei dem Mäander der Fall ist, entweder nur nach innen oder nur nach außen gerichtet. Kommen beide Beziehungen zugleich vor, dann kann entweder die eine Richtung gegenüber der anderen vorwiegen oder beide gleichen sich gegenseitig aus, wodurch sie wieder beziehungslos werden. Alle Fußboden- und wagrecht ausgespannten Flächen erfordern Saumabschlüsse in diesem Sinne. Aufrechte Flächen, wie die Wand, das Kleid ꝛc., haben stets ein Oben und Unten, ein Links und ein Rechts und der Saum hat diese Beziehungen stets deutlich auszudrücken. In den Vor- und Ueberhängen sind die Gegensätze des Oben und des Unten, des Aufrechten und des Hängenden zu vermitteln. Ein allgemeines Gesetz ist, daß Alles, was in der Natur nach oben strebt, in der Kunst nicht nach unten als Behang abschließen darf, und was eine natürliche Richtung nach unten hat, nicht nach oben als Bekrönungsmotiv in Anwendung kommen kann.

In der Auflegearbeit dürfen Ränder, Eck- und Mittelfiguren und diese zu einem Ganzen zusammengestellt zur Darstellung kommen, wobei die verschiedensten Stoffe gebraucht werden können, nur muß das Aufgelegte mit der Unterlage, d. h. Grund und Musterung müssen stofflich, so wie in der Farbe mit einander harmoniren.

Die zartesten Auflegearbeiten sind die von Linon auf Tüll, bei denen statt der farbigen Flächen das Dichte und Durchsichtige die Contraste bilden. Hierbei wird das Muster auf den Linon gezeichnet oder unter den Tüll und Linon gelegt und mit Stil- oder Festonirungsstich ausgenäht. Der Linon, der nicht zum Muster gehört, wird nach der Umnähung desselben herausgeschnitten, wozu eine sehr feine Schere erforderlich ist, deren eine Schneide scharf zugespitzt, die andere vorn abgerundet und etwas verdickt sein muß. Mit der Spitze wird in den Oberstoff eingestochen, sodann ein kleiner Einschnitt gemacht und, die stumpfe Hälfte nach unten gewendet und der über die gestickten Umrisse hinausstehende Linon knapp und sauber abgeschnitten. Das gleiche Verfahren findet bei allen Auflegearbeiten statt, bei denen das aufgestickte Muster ausgeschnitten wird. Die Auflegearbeit in Tüll war den alten Völkern, wie überhaupt die Weißstickerei und das Spitzennähen, unbekannt; dagegen stickten sie auf kräftigen und durchsichtigen Stoffen allerlei zierliche Muster und benutzen zum Auflegen Fischhäute, Schuppen, Vogelfedern, Leder-, Tuch- und Pelzläppchen ꝛc. Sie beweisen auch bei diesen Arbeiten eine Ursprünglichkeit und Frische, die alle ihre Formenbildungen und Farbenzusammenstellungen charakterisirt — ein Vorzug, den unsere nur mechanisch nachgeahmten Arbeiten, obwohl man gern Japanesisches, Indisches, Türkisches, Chinesisches ꝛc. darstellen möchten, gänzlich entbehren. Mit einer Farbenzusammenstellung von Himmelblau, Feuerroth Orange und darauf grüne lange Spinnenstiche ist noch nicht der Zweck erreicht. Im Gegentheil ist man in der heutigen Applicationsarbeit so weit von der Kunstbahn abgewichen, daß das Nachgeahmte geradezu karrikaturenhaft auftritt und zur Puppenflickerei entartet ist. Daß wir in dieser Beziehung nicht zu viel sagen, davon kann sich jedermann überzeugen, der an die Schaufenster unserer Stickereiläden und in die Putzzimmer der Wohlhabenden tritt oder sich bei den Arbeitslotterien der Wohtthätigkeit umsieht. Da ist namentlich das Gelappte in großer Verbreitung zu finden: Lambrequins an Etagéren, an Fensterpolstern, an Tisch- und Kastenbehängen, an Papier- und Wandkörben. Auch an den Sophakissen, bei Stuhlüberzügen, bei Fuß- und Bettdecken, bei Fußsäcken, Schuhen und Pantoffeln — kurz, wo sich nur irgend eine Buntstickerei anbringen läßt, begegnet dem Auge nächst dem Kreuzstichnaturalismus die Applicationsbarbarei, bei welcher außer den buntfarbigen Läppchen auch die Flittern und Perlen prangen, die mit dem Hexenstich angespießt sind.

Leider beginnen dergleichen Alfanzereien schon im Fröbelschen Kindergarten, wo die „Formenarbeit" überhaupt bis zur äußersten Uebertreibung in's Unschöne und Geschmacklose systematisch ausgeschweift ist und wo jeder Kleinigkeit in dem Formencharivari ein tiefer oder hoher Sinn unterlegt wird und als „naives" Kunstwerk vom Kindchen selbst angestaunt, bewundert und besungen werden muß.

In der Mädchenschule bleiben der Formen-, Farben- und Anordnungssinn ganz unberücksichtigt. Die Kleinen bekommen „nützlich grobe Strickzeuge" und „Häkeleien" in die Hand und die mechanische Thätigkeit wird zur chablonenhaften Fertigkeit. In den oberen Klassen werden Zeichentücher, d. h. die üblichen lateinischen großen und kleinen Buchstaben und Ziffern in Kreuzstich auf Nesseltuch mit türkischem Garn genäht und bei den Weihnachts- und Geburtsveranlassungen wird zu den oben erwähnten Buntstickereien und Flickereien, kurz zu dem feine Zuflucht genommen, was gerade Mode ist. Fragen wir aber nach dem Verständniß der Umrißlinien, der Farbenzusammenstellungen, überhaupt nach der ästhetischen Stoff- und Formenverwendung für bestimmte Zwecke, so wird nicht blos bei den Schülerinnen, auch bei den Handarbeitlehrerinnen und den Schulvorsteherinnen selbst die Antwort ausbleiben.

Bei den Auflegearbeiten greifen drei Thätigkeiten zusammen: das Aufzeichnen, das Auflegen, das Aufnähen und das Ausschneiden. Bleiben wir bei dem letzteren als der neu hinzugekommenen Thätigkeit.

Das Ausschneiden ist entweder ein geometrisches oder ein Bildausschneiden; beides muß, ehe die Schere in der Hand des jungen Mädchens theuere Stoffe schneidet, in Papier geübt werden.

Das Ausschneiden von Bildformen giebt kein durchbrochenes, sondern ein Umrißbild, das sich auf andersfarbigen Stoff aufgelegt, von demselben als Flächenbild abhebt.

Die bildenden Momente dieser Arbeit sind:

1. Uebung des Auges und der Hand, welche sich von denjenigen Uebungen, die das Zeichnen und andere Farmenarbeiten gewähren, bestimmt unterscheidet. Die Handhabung der Schere verlangt die ruhige Sicherheit der sich regelmäßig öffnenden und schließenden Handtheile der rechten Hand, wobei die linke, die das Papier dreht, ihre Bewegung mit der rechten auf das Genaueste in Einklang setzen muß. Das Auge hat den Lauf der Linie bestimmter, als es beim Zeichnen nothwendig ist, aufzufassen und die zusammenstimmende Bewegung beider Hände zu beherrschen. Wird nicht jeder Moment der Thätigkeit beherrscht, so giebt es Abweichungen und Einschnitte, was z. B. beim Zeichnen bei Weitem nicht in demselben Maße der Fall ist, und beim Nähen ebenso wenig, da das Auge, während der Fadendurchgezogen wird, ruht.

2. Prägen sich beim Ausschneiden der Linie, die durch zusammengreifende Bewegungen dargestellt wird, deren Wendungen dem Gefühle ganz anders ein, als dies z. B. beim Nachzeichnen der Fall ist. Die von dem Schüler ausgeschnittene Linie hat für denselben mehr Leben, als die durch das bloße Stricheln beim Zeichnen, oder durch eine unterbrochene Bewegung mit der Nadel beim Nähen dargestellte.

3. Erinnert das Ausschneiden einestheils schon an plastische Thätigkeit, an das Herausformen aus einem Stoff und hat auch deßhalb für die Schüler mehr Reiz als das Zeichnen;

anderntheils gewöhnt es sie an die bestimmteste Auffassung der Umrisse, da sich dieselben gegen die einfarbige Umgebung einfach abheben, was bei dem Zeichnen nicht der Fall ist. Die Wirkung des aufgelegten Bildes, welche das Kind nicht blos oberflächlich aufnimmt, weil es sich um das von ihm Selbstgeschaffene handelt, kommt zu dem lebhaften Gefühl der Umrißlinie, welche das Schneiden an sich hervorbringt, hinzu, um die Auffassung zu einer eben so sicheren als empfundenen zu machen.

4. Muß sich das Kind, um das Umrißbilden zu verstehen, d. h. es überall begründet zu wissen, in das Umrißbild hineindenken, was allmählig gelernt werden muß.

Hieraus geht hervor, daß das Ausschneiden von Bildformen nicht blos ein wichtiges und unentbehrliches Vorbildungsmittel für das Zeichnen ist, sondern auch neben demselben seine eigenthümliche Bedeutung hat und innerhalb des Knaben- und Mädchenalters, d. i. bis zum vierzehnten Jahre, die Grenze, welche das Zeichnen hier einhalten muß, nach einer bestimmten Seite nicht überschreiten darf. Denn innerhalb des genannten Zeitabschnittes kann das Zeichnen, wenn es methodisch fortschreiten und sich niemals zu einem bloßen Copiren veräußern soll, bis zur Darstellung von Thieren nicht fortgeführt werden, während dieses beim Aufschneiden zulässig und nothwendig ist, weil das Ausschneiden — mag es ein Schneiden nach der Vorzeichnung oder ein freies sein — eine ganz andere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, als das Nachzeichnen, das Hineindenken in die Form fordert, und durch den Zweck, nur die Umrisse, aber diese frappant zur Erscheinung zu bringen — begründet ist.

Für das Alter von 5—7 Jahren sind bestimmte Grundformen der Natur und der Architektur, wie die Kreuz- und Sternform, die Kronenform, die Herzform, die Trichterform, die Hundehütte, das Tauben- und Schilderhaus, die Kirche rc. auszuschneiden.

Für Kinder im Alter von 7—9 Jahren — werden hauptsächlich Werkzeug- und ausgebildetere architektonische Formen ausgeschnitten; für das Alter von 9—11 Jahren Gefäßformen, Frucht- und Blätterformen und einige leicht aufzufassende und für das Ausschneiden geeignete, nicht schwierige Thiergestalten; für das Alter von 11—14 Jahren werden durchgängig Thiergestalten nach der Vorzeichnung ausgeschnitten, wobei die Pferde-, Hunde- und Hirschgestalten besonders berücksichtigt werden.

Mit der Darstellung von Thiergruppen, namentlich durch solche Bilder, welche idyllische Scenen darstellen oder dem Gebiete des Humors angehören, hat sich erst die folgende Stufe zu beschäftigen, auf welcher auch die organische Form in ihrer Bedeutung für das Flächenornament erkannt und unter dem Gesichtspunkte der verschiedenen Stilgattungen behandelt werden muß.

Erst jetzt kann die Auflegearbeit, wie wir sie nach dem vorliegenden Hefte ausgeführt wissen wollen, eintreten. Mädchen, welche einen methodisch geordneten Stufengang im Bildausschneiden durchgemacht haben, werden fähig sein, die für das Ausschneiden und Auflegen gestellten Aufgaben selbständig zu lösen und nicht blos klassische Muster nachzuahmen, sondern selbst stilgerecht zu erfinden und das Selbstgeschaffene dem Zwecke des Gebrauchs und dem Stoffe richtig anzupassen wissen.

Das geometrische Ausschneiden beginnt bei Knaben und Mädchen im Alter von sieben Jahren und wird neben dem Bildausschneiden gleichfalls bis zum sechszehnten oder siebenzehnten Lebensjahre fortgesetzt. Im Gegensatze zum Bildausschneiden hat das geometrische Ausschneiden durch Ab- und Ausschnitte aus der regelmäßig gefalteten Fläche Zierformen, d. h. solche Formen darzustellen, welche mit Winkelmaaß und Zirkel construirt werden können. Hierbei ist die Auffassung der Winkel- und Bogenbestimmtheit besonders wichtig. Die Grundformen des geometrischen Ausschneidens sind der quadratische und der Achteckrahmen, der Drei-, Sechs-, Neun-, Fünf-, Sieben- und Zehneckrahmen und die hieraus sich natürlich ergebenden Sternfiguren und Rosetten, welche in verschiedenen Combinationen eine große Mannichfaltigkeit der zierlichsten und schönsten Schmuckformen gewähren, um so mehr, als auch die organische Form in geometrischer Stilisirung dabei zur Verwendung kommen kann.

Auch das Ausnähen ist eine Uebung des Auges und der Hand, die schon bei fünfjährigen Kindern beginnen kann und beginnen sollte; denn diejenige Sicherheit des Blickes und der Hand, welche durch das Durchstechen gesetzter Punkte mit der Nadelspitze und das Durchziehen des Fadens beim Ausnähen erzielt wird, ist für alle anderen Arbeiten wichtig und eines der wesentlichsten Momente der Sinnenbildung. Das Ausnähen beginnt mit der Ausführung geometrischer Linien und Figuren, hält sich aber an die Parallellinien und an die in einander geschobenen und einander deckenden Figuren, zu deren Darstellung es besonders geeignet ist; es tritt aber schon bei Kindern von 5—7 Jahren über diesen Darstellungskreis hinaus, um zuerst zum Ausnähen einiger symbolisch gewordenen Gegenstandsformen, wie Krone, Bogen, Pfeil, Lyra, Harfe, sodann zum Ausnähen von organischen Formen, insbesondere der Frucht-, Blatt- und Blütenformen, der Schmetterlings- und Vogelgestalten, überzugehen und auf der vierten Stufe mit Verzierungsformen, bei denen die stilisirte Pflanzenform, besonders das Gerank, vorherrscht, und Rand-, Eck- und Mittelbilder unterschieden werden, abschließt. Bei den Mittelbildern kann auch schon die stilisirte Thierform ausgenäht werden, z. B. an Sonnenblumen und Aehren pickende Vögel, ein Vogelnest mit den Alten und Jungen, ein Drache, um den sich eine Schlange windet, ein Vogelnest auf einem Eichenzweige, das von einer Schlange angegriffen und vertheidigt wird.

Hiermit ist aber bei vierzehnjährigen Mädchen der Anfang zu wirklich praktischen Ausnäharbeiten, d. h. zu solchen, die zum Zwecke der Verzierung dienen, gemacht und für die weibliche Kunstarbeit, welcher eben die Schulen der weiblichen Handarbeit gewidmet sind, die nöthige Vorbildung gegeben. Diese Vorbildung aber, für welche von uns besondere Lehrgänge geschaffen und im Buchhandel erschienen sind (für das Bildausschneiden und das Ausnähen und alle übrigen darstellenden Arbeiten der Volksschule bei Stief in Nürnberg,), muß für die eigentliche weibliche Handarbei vorausgesetzt werden. Es müssen demnach dem Auflegen das geometrische und das Bildausschneiden, der Schule der Linienverzierung, der Naht-, der Plattstickerei, so wie dem Auflegen die Schule des Ausnähens durchaus vorausgehen — eine Forderung, die wir entschieden aufrecht erhalten müssen, wenn unsere „Schulen der weiblichen Handarbeit" überhaupt, sodann insbesondere in der von uns gegebenen Gestalt und Einrichtung den beabsichtigten Zweck erreichen und wirklichen Erfolg haben sollen. So lange die Volksschule nicht zu einer allgemeinen Schule erhoben und in dieser der Arbeitsunterricht eingeführt und in eine organische Verbindung mit dem theoretischen Unterricht gesetzt wird, werden alle die verschiedenen Fortbildungsschulen wenig Erspriеßliches, Nachhaltiges und Durchgreifendes leisten, und das Bestreben, die Kunst in dem Gewerbe und Leben volksthümlich zu machen, wird mehr oder weniger ein frommer Wunsch, eine schöne Illusion bleiben.

Tafel I., II. und III. Muster für das Zusammensetzen von bunten Tuch-, Pelz- und Lederstoffen zu Zierformen, bei denen nur die Verbindungsnaht in Anwendung kommt, mit Ausnahme des persischen Teppichs auf Tafel III., bei welchem die Verbindungsnaht mit der Ziernaht und der Plattstichstickerei combinirt erscheint.

Fig. 1—36: Geometrische Flächenfiguren nach Mosaikmustern aus dem zwölften Jahrhundert. In dieser Zeit hatte die künstlerische Gestaltung des Fußbodens die höchste Entwicklung erreicht; die Formen tragen also auf das Bestimmteste das stilgesetzliche Gepräge, wie dies weder vor-, noch nachher der Fall ist. Die Fußbodenmotive halten sich stets in der Grenze der geometrischen Linienverbindung und besonders zeichnen sich die maurischen durch Eleganz in der Formen- und Farbengebung aus; sie dürfen als Muster für alle Zeiten hingestellt werden. Bei den Fußbodenverzierungen des Mittelalters macht sich der gute Einfluß der orientalischen Teppichsticker und Teppichwirker geltend. Die künstlerische Thätigkeit für die Teppichfabrikation in Palermo vermittelte eine Verbindung der orientalischen Völker mit den westlichen Völkern Europa's, und so entstanden die Kunstschöpfungen dieser Stadt.

für alle Formenarbeiten vom größten Einflusse, und selbst noch heute birgt Palermo Schätze von ächt künstlerischem Werthe. So sind z. B. die Mosaiken in der königlichen Schloßkapelle zu Palermo, im Dome Monreale und im arabischen Palaste der Zisa, welche Professor Zahn nach Originalien durchgezeichnet und farbig nachgebildet, sogleich als solche zu nennen. Diese Handzeichnungen, welche sich in dem Kupferstich-Cabinet des königlichen Museums in Berlin befinden, sind durchweg als Motive zu den in Figur 1—36 gegebenen Zusammensetzmustern gebraucht.

Die Kirche zu Martorana wurde 1113 vom Admiral zu Antiochien zu bauen angefangen und vom König Roger fortgebaut; die königliche Schloßkapelle (Kapelle Palatina) in Palermo ist im Jahre 1129 vom König Royer erbaut. Zu den Mosaikarbeiten dieser Kapelle ließ derselbe König griechische Künstler kommen und gründete eine Mosaikschule, die noch jetzt besteht.

Den Dom zu Monreale begann König Wilhelm II. 1140 und vollendete ihn 1152.

Der arabische Palast der Zisa soll aus dem 10. oder 11. Jahrhundert stammen.

Das Weiß der Mosaiken in diesen Bauwerken ist Marmor; das Gelb bei den Wandbildern Gold, bei den Fußböden ein zartes Gelb (gelber Ockerton). Das Hellroth, Hellblau, Hellgrün und Schwarz ist Glaspasta, das Dunkelroth Porphyr, das Dunkelgrün Serpentin, das Grau Granit. Demzufolge sind die Farben der Tuch- und Lederstücke, welche zu Teppichen und Decken zusammengesetzt werden, zu wählen. Ganz reine Farben dürfen hier (wie bei keiner Fußbodenverzierung) nicht genommen werden. Wolle und Leder haben schon an und für sich etwas Stumpfes in ihren Farbentönen, wie solche für Fußteppiche die geeignetsten sind.

Die Farben finden sich auf unseren Tafeln durch die verschiedene Schraffirung angegeben. Das Weiß bleibt weiß, aber es muß immer nur in das Gelbliche spielen, der Marmorfarbe ähnlich. Die in der Zeichnung vollgedruckten Flächen bedeuten Schwarz. Dieses erhält, je nach der Farbe, in welcher es sich als dunkelsten Ton anschließt, einen Schimmer von Braun oder Grau. Das Punktirte bedeutet Gelb. Das Roth ist in einem hellen und dunklen Ton wagerecht schraffirt; das Blau, in den beiden Tönen hell und dunkel, ist senkrecht schraffirt, das Grün heller und dunkler durch schräge Schraffirung bezeichnet. Das Grau kommt nur in den Sechsecken vor und ist dort schräg schraffirt. Die lichteste senkrechte und wagerechte Schraffirung bedeutet Orange.

Zu Pelzmosaikarbeiten eignen sich die meisten Muster der ersten Tafel von Figur 1—13. Bei dem Pelze giebt es nur schwarze, graue, bräunliche, röthliche, gelbliche und weiße Farbentöne.

Die in Figur 1—36 gegebenen Muster sind aus dem Quadrate, dem Sechsecke, dem Achtecke und dem Kreise entwickelt. Die Flächen werden nach Chablonen, die richtig construirt sein müssen, zugeschnitten und dann durch die gewöhnliche Naht verbunden. Die Muster können in jeder beliebigen Größe, je nach dem Stoffe und dem Zwecke der Arbeit, ausgeführt werden, nur müssen die Verhältnisse der Theile immer die gleichen bleiben.

Der persische Teppich, Tafel III., 37, ist aus Tuchstücken zusammengesetzt. Die Grundform ist die quadratische; zwei in einander gestellte Quadratrahmen umschließen die Mitte. Die Farben halten sich das Gleichgewicht. Die vollgedruckten Flächen sind entweder Gold oder schwarz, etwas in's Bräunliche spielend. Die äußere lichtschraffirte Fläche wird chamois; die Linien darauf werden mit carminrother Seide in Steppstich ausgeführt. Die vier Dreieckflächen zwischen dem Rahmen und der über Eck stehenden Quadratfläche werden lichtgrauviolett, die kräftige Linie darauf wird blau, das Blumenornament mit weißer Seide in Plattstich gestickt. Die Rahmenfläche des über Eck gestellten Quadrates hat einen sattgrünen Grund. Der Grund der vier Eckflächen ist tiefviolett, die Verzierungen auf den grünen und violetten Flächen werden mit weißer Seide in Plattstich gestickt. Die das Mittelquadrat umschließende Fläche mit den Punkten ist hochroth, die Punkte selbst sind mit Goldfaden oder goldgelber Seide in Plattstich zu sticken. Der senkrecht schraffirte Grund der Mittelfläche ist lichtblau, etwas ins Graue spielend. Die Einfassungslinie wird dunkelblau. Die Eckquadrate sind in Gold gedacht, der Mittelstern ist brillant zinoberroth; um diesen gruppiren sich acht Quadrate, die in gelbbrauner und dunkelbrauner Farbe so abwechseln, daß die gelbbraunen Quadrate die vier Spitzen des Sternes berühren. Die Mittelquadrate und die halben Quadrate, die von der blauen Einfassungslinie nach Innen gerichtet sind, werden sämmtlich weiß.

Die Figuren 23—26 geben Einfassungsmotive, die je nach ihrer Schraffirung weiß, rothbraun oder schwarz zusammengesetzt werden. 22 ist griechisch; diese an einander gereihten Dreieckchen werden häufig zur Versinnlichung der Naht angewendet.

24—26 sind mittelalterliche Figurenbildungen.

Tafel IV. Nahtstickereien, von ihren Uranfängen bis zu dem ausgebildeten Ornament in den verschiedenen Stilgattungen. Die älteste Naht ist die einfache Zickzacknaht, in der sich das Herüber- und Hinübergreifen des Zusammenhaltens symbolilch ausspricht. Das Zickzackmotiv hat in den verschiedensten Stoffen eine die Naht charakterisirende Bedeutung erlangt.

1. und 2. Die einfache und sich durchkreuzende Zickzacknaht. Diese ist einer Decke aus Hinterindien entnommen und war dort gelb auf rothem und roth auf schwarzem Grunde genäht.

3. Das sich durchkreuzende Zickzack mit einer Mittelnaht. Skythisch. Die skythische Kleidung war dem rauhen Klima entsprechend, durchgängig aus Leder gemacht. In ihren südlichen Gebieten machte sich jedoch bald auch die hellenische Bildung geltend und zum Unterschiede von den Steppenbewohnern trugen diese Völker anstatt der ledernen Kleider, zumeist aus feineren Stoffen verarbeitete Wolle oder Linnen von großer Kostbarkeit. Außer den gestickten Nähten liebten die südlichen Skythen es besonders, ihre Gewänder mit kleinen Flittern von Gold oder von erhaben gearbeiteten Goldblechen reich zu besetzen.

4. Ueber der mittleren Verbindungsnaht kreuzen sich zwei wellenförmig geschwungene Nähte. Das Motiv entstammt dem Pferdezaum Friedrich III.; es kommt aber auch schon bei verschiedenen wilden Völkerschaften vor.

5. Zwickelnaht, die von oben nach unten in der Breite abnimmt. Einem griechischen Halbstiefel entlehnt.

6. Zwei Parallelnähte, die regelmäßig gebrochen sich durchkreuzen und so ungleichseitige, aneinandergereihte Sechseckbordüren bilden. Russisch. Goldlinien auf lebhaft rothem Grunde.

7 und 8. Russische Strumpfzwickelnähte: Goldfäden auf weißem oder rothem Grunde.

9. Indianische Ziernaht, aus Nordamerika.

10. Russisch. Figur 6 vergrößert mit Mittelnaht. Gold auf Grün.

11. Mexicanisches Schlingmotiv. Silberfaden auf schwarzem Grunde.

12. Von der Westküste Nordamerika's. Wellenlinien. Weiße Nähte; Grund auf der einen Seite grün, auf der anderen roth.

13. Rankenmotiv mit regelmäßig in links und rechts abwechselnden Ausläufern. Einem russischen Gewande entnommen. Diese Verzierung ist aber ein Grundmotiv, das bei den Griechen wie bei den europäischen Völkern des Mittelalters und auch bei den Wilden vorkommt.

14. Keltisches Mäandermotiv: sich durchkreuzende Schlangenlinien.

15. Ziernaht nach einem Holzschnitte Albrecht Dürer's. Schwertband des heiligen Hubertus, in Leder genäht. Dieses Motiv wird jedoch gleichfalls schon auf den ältesten assyrischen Gewändern angetroffen.

16. Mexikanisches Motiv. Silberfäden auf schwarzem Grunde.

17. Byzantinisch. Hier ist der Grund grün, die Naht in Goldfäden ausgeführt. Dasselbe Motiv findet sich auf vielen Bildern der altitaliänischen Schule.

18. Weiter entwickeltes Zickzackmotiv.

19. Schlingmotiv, nach einem Eskimo-Pelzstiefel. Zwei weißgelbliche Lederstücke werden durch die rothgestickte Verzierung verbunden.

20. Motiv nach einem Gemälde Raphael's, in dem sich der ursprüngliche Gedanke der Naht außergewöhnlich schön ausdrückt. Die Ziernähte vertheilen sich symmetrisch zu beiden Seiten der kräftigen Mittelnaht.

21. Indianische Nahtstickerei aus dem Missurigebiet; Richtung nach oben. Die Nähte sind sämmtlich weiß, der Grund braun, die schraffirten Flächen gelb. Ein vorzügliches Beispiel, in welchem die von der Nothwendigkeit bedingte Naht zugleich als Ziernaht dient.

22. Mexikanische Nahtstickerei von einer Sammthose. Kleeblattmotiv. Die Naht und der lichtschraffirten Mittelstreifen sind silbern auf schwarzem Sammtgrunde.

23, 24, 25 und 30. Nahtstickereien nach Gemälden der italiänischen Renaissance aus der raphaelschen Schule. Die Idee des Verbindens und Verkettens ist in diesen Motiven mit großer Feinfühligkeit und künstlerisch vollendet dargestellt.

26. Griechische Gewandverzierung. Schneckenmotiv.

27. Gewandverzierung aus dem Jahre 1496. Rankenmotiv.

28 und 32. Nahtstickereien von den Gewändern Heinrich VII. nach der Zeichnung von Hans Holbein. 28 entwickelt sich nach der Breite und ist nach oben und unten beziehungslos. 32 drückt ein entschiedenes Streben von unten nach oben aus.

33. Russisch. Goldfaden auf grünem oder rothem Grunde. Richtung nach oben.

34. Nahtstickerei an dem Brustlatz einer italiänischen Dame aus dem 12. Jahrhundert.

35a., b. und c Russische Stiefelverzierung. 35a. ist das Ornament des Schaftes. Die hintere und die vordere Hälfte haben die gleiche Verzierung. b. giebt die Seitenansicht, c. die vordere Schuh-

hälfte, wie oben gesehen. Die Grundfarbe des Stiefels ist roth (Juchtenleder), das Ornament ist grau, die Naht in Goldfäden ausgeführt. Das russische Stiefelornament zeigt wie die Naht, die zuerst einfache Zickzacklinie, zwei getrennte Stücke zu einem Ganzen verbindet, zur künstlerischen combinirten Verzierung sich entwickelt.

Aus den gegebenen Beispielen geht hervor, daß die Naht stets den Endzweck des Verkettens, des Hinüber- und Herüberwirkens und des Zusammenhaltens deutlich ausdrücken muß; diesem Gesetze sind die Völker auch treu geblieben, so lange sie ihrer naiven Empfindung in dem, was sie hervorbrachten, folgten. Es ist wunderbar und tief bedeutsam, daß bei allen Völkern, die sonst in keiner anderen Ausdrucksweise etwas Gemeinsames haben, dieselben Motive, wie das Zickzack, die Wellen und Schneckenlinien ꝛc. vorkommen. Hieraus erhellt zunächst wieder, daß diese Motive die richtigen sind, wo es gilt, den Gedanken der Naht und der Nahtsttckerei in Wirklichkeit oder auch nur symbolisch auszusprechen. Das Pflanzenmotiv ist das Ursymbol aller Verkettung und spielt als solches in der Mythologie aller Völker eine große Rolle. Der Eindruck, den das lebendige und unauflöslich in sich festhaltende Schlangengewirr macht, muß in der Naht und Nahtstickerei auf jede Weise zur Geltung kommen. Die Noth trieb den Menschen zur Verbindungsnaht, die Freude am Schönen, der Verzierungstrieb, der jedem Menschen innewohnt, zur Ziernaht. Die Nahtstickerei bildete sich alsbald zum Linienornament aus und erhob sich später zur freien Kunststickerei.

Tafel V. und **VI.** Säume und Saumverzierungen.

Tafel V. Figur 5 zeigt uns den einfachsten Saum. Der Stoff ist nach Innen eingeschlagen und doppelt aufgesteppt. Der Strich unter den oberen Steppstichen ist nur durch ein Versehen des Zeichners hinzugekommen. Die doppelte Steppnaht läßt den Saum als Bandeinfassung auftreten.

Bei Figur 6 ist das Band aufgesetzt. Die Griechen wählten gern ein dunkles Band als Randabschluß.

Bei Figur 7 ist das Band durch helle, in regelmäßiger Entfernung von einander stehende, Punkte belebt. Anders wie die Griechen wählten die Asiaten und Aegypter ihre Randabschlüsse; jene glatt, diese ausgezackt und gelappt.

Figur 9 zeigt eine spitzwinklige Randauszackung. Die nach unten gerichteten Zacken sind mit einer Steppnaht eingesäumt.

Figur 1. Gesteppte Randbogen als Randabschluß.

Figur 3. Vermittelung zwischen den Spitzzacken und Rundbogenrand. Diese Form ist im Mittelalter häufig angewendet.

Figur 4. Eine weitere Entwickelung von Figur 1. durch das Band und die Bindlöcher.

Figur 8. Eirunde Halbbogen. Mittelalterliche Saumverzierung.

Figur 9. Mittelalterlich. Oval und zugespitzt.

Figur 10. Antiker Saumabschluß. Die Lappen sind mik dunklem Bande eingefaßt.

Figur 11. Weitere Entwickelung der Rundbogen in der Randverzierung.

Figur 12. Griechische, zinnenarttg aufwärts gerichtete Umrandung. Der dunkle Stoff wird aufgelegt und aufgesteppt. Die dunkle Linie bezeichnet den Steppstichsaum des Gewandes.

Figur 13. Dreischlitze als Umrandung. Dorisch. Das Helle und Dunkele ist dabei gleichmäßig vertheilt.

Figur 14. Mittelalterlicher Saum mit Flachbogen. Die Bindlöcher darüber stehen in einem breiteren Zwischenraum, von beiden Seiten — oben und unten durch drei schmalere, welche vier Steppnähte bezeichnen, eingefaßt.

Figur 15. Breitbogenrand mit kleiner Spitze, doppelter Steppnahteinfassung und kleinen Stahlknöpfen oder Perlen. Auszackung eines Lederkollers aus dem 14. Jahrhundert.

Figur 16. Festonnirte Blätterbogen. Dem Gewande eines englischen Ritters aus dem Jahre 1360 entlehnt.

Tafel VI. 17. Randverzierung an einem sarmatischen Helme. Dasselbe Motiv tritt bei den Griechen als Gewandverzierung auf.

18. Saumverzierung an der Statue eines Zeus in Lacedämon. Motiv: aneinandergereihte Schneckenformen.

19. Mittelalterliche Saumverzierung aus dem fünfzehnten Jahrhundert.

20. Saumverzierung am Obergewand einer Griechin. Die nach oben gerichteten Dreiecke sind dunkel auf der lichten Farbe des Gewandes.

21. Saumverzierung am Doppelumschlag vom Kleid einer Griechin. Der obere Umschlag endet an der Taille und so könnte dieses Ornament als Motiv zu einer Gürtelverzierung benutzt werden. Die regelmäßig abwechselnd nach oben und unten strebenden Herzformen machen einen neutralen Eindruck. Die lichten Punkte bestimmen die Richtung nach oben.

22. Griechische Saumverzierung, nach oben gerichtet.

23. Hindostanischer Saum, mit der Richtung nach oben.

24. Griechische Saumverzierung vom Untergewande einer Griechin. Am Kleide ist ein farbiger Abschluß nach unten; der untere Theil des Saumes soll zugleich als Naht wirken. Der Gedanke des Zusammenhaltens und Verkettens ist in den sich durchkreuzenden Zickzacklinien deutlich ausgesprochen.

25. Griechische Gewandverzierung; Saum und Naht deutlich gegliedert.

26. Indisch; nach unten in Bogen abschließend. Im Origina ist der Grund silbergrau, die breiten Linien sind carminroth, die freien Halbbogenlinien und der Grund der Rosetten sind rosa, die Strahlen carminroth.

27. Chinesisch, abwärtsstrebend. Grund rosa, Figuren roth.

28. Saumverzierung, dem Schurze eines spartanischen Kriegers entlehnt. Die Spitzen nach unten gerichtet.

29. Saumverzierung, dem Waffenrock eines athenienfischen Kriegers entnommen. Palmettenmotiv.

30. Persisch, nach oben gerichtet. Die untere Einfassunslinie schwarz, die der Länge nach aneinandergereihten und durch Bogen verbundenen Figuren rothbräunlich auf gelbem Grunde; das Uebrige blau, Einfassung schwarz.

31. Saumverzierung eines griechischen Umschlagetuches. Schneckenmotiv, nach links gerichtet. Der obere Theil des Saumes drückt ein Aufwärtsstreben aus.

32. Mittelalterliche Verzierung, dem Pferdezaum Friedrich III. von Sachsen entlehnt. Zeit: Ausgang des funfzehnten Jahrhunderts.

33. Mittelalterlich. Saumverzierung an der Pferdedecke des Kaisers Maximilian. Motiv: Eichengeranke. Zeit: Ende des funfzehnten Jahrhunderts.

34. Saumverzierung am Obergewand einer Griechin, mit Schneckenlinien verbuuden. Zwei abwechselnd nach oben und unten gerichtete Kelchblüthen gleichen sich aus. Das Unten wird durch das Saumband bestimmt.

35. Griechische Gewandverzierung. Das Umsäumen und die Richtung nach oben sind deutlich ausgedrückt.

36. Saum am Untergewand einer Griechin, dorisch. Die eigentliche Saumbordüre ist symmetrisch in eine obere und untere Hälfte getheilt. Nach unten hin schließt ein dunkles Band gerade ab, nach oben hin sind spitzwinklige Dreiecke der Länge nach neben einander gestellt.

37. Griechische Gewandverzierung aus der besten Zeit. Nach unten hin schließt die Einfassung mit einem Mäandersaum ab, der durch zwei Bänder seiner ganzen Länge nach eingefaßt ist. Die nach rechts gerichtete Pflanzenarabeske bildet die Bordüre.

38. Einfassung des Fußbodens im Jupitertempel zu Olympia (nach Semper). Saum, Naht und Bordüre erscheinen getrennt und jeder dieser Theile wirkt für sich. Den Saum bildet der in Beziehung nach Außen und Innen indifferente Mäander, dann folgt das Zickzack, ein Symbol, welches ganz besonders der Naht zukommt, gleichsam für diese das Ursymbol ist; nun erst kommt die Bordüre oder der Randabschluß, der für das Innere und Aeußere bezeichnend wird; er weist nach Innen, jedoch in gemildeter Weise, indem die Ecken der Lotoskelche nach auswärts gewendet sind. Dann folgt das Mittelfeld.

Der Gewandverzierungskunst war bei den Griechen in der Wirkerei und Stickerei, sowie durch Aufnähen selbstständiger Zierrathen, ein weites Feld gegeben, wenngleich sie ihre Ober- und Unterkleider nur sparsam verzierten und das Aufnähen von Verzierungen in der Blüthenzeit der Kunst gar nicht vorkam.

Tafel VII. — XII. Auflegearbeiten. — Bei dem Auflegen verbindet die Naht nicht einzelne Theilflächen mit einander, sondern befestigt eine Fläche auf die andere so, daß die eine als Unterlage und die andere als Verzierung erscheint. Zu diesem Zwecke müssen zum Auflegen Zierfiguren ausgeschnitten werden. Das geometrische Ornament sowohl wie die stilisirte Pflanzen- und Thierform lassen sich mit der Schere ausschneiden. Die stilgesetzliche Grenze bei dieser Arbeit wird einerseits durch den Stoff und die dabei mögliche Technik, andererseits durch den Charakter der Flachfiguren bestimmt. Innerhalb des geometrischen Ornamentes sind Figuren-Combinationen möglich, bei denen die Fläche noch bestimmter heraustritt. Ganz besonders aber eignen sich diejenigen Figuren zum Auflegen, deren Theile sich um eine Mitte in regelmäßiger Wiederkehr gruppiren und in sich abgeschlossen erscheinen, Bei den Motiven aus dem Reiche des Organischen sind es diejenigen Formen, die sich durch ihren bestimmten und lebendigen äußeren Umriß auszeichnen, und bei den Thierfiguren ist es besonders die Profilansicht, die zur Darstellung kommen muß. Das Pflanzenwerk hat von Natur einen bewegten Umriß, und es ist hier die Aufgabe, die natürliche Feinheit der Pflanzenformen möglichst zu erreichen. Wie bei Stein-, Eisen- und Holzarbeiten die Formen für den Meißel, die Feile, den Hammer und die Säge stilisirt werden müssen, so beim Auflegen von Tuch und Leder für die Schere.

Die Naht, welche die ausgeschnittene und aufgelegte Zierform mit der Unterlage verbindet, muß die Kontour für die ausgeschnittenen Umrißlinien abgeben und diese durch die Erhabenheit des Stiches

und die Farbe des Fadens hervorheben. Die feineren Zeichnungen, die mit der Scheere nicht darzustellen sind und die das Auge sucht, können mit Hülfe der Nahtstickerei andeutungsweise hervorgebracht und in dieser Weise kann eine breite Auflagefläche gegliedert und belebt werden.

Tafel VII. Fig. 1—6: Geometrische Zierformen. 1 und 2 aus dem Quadrate entwickelte Figuren im griechischen Stil. Um die Mitte liegen die parallelen Quadrate und das über Eck gestellte, die ein Rahmen nach Außen abschließt. Die Verbindung aller Theile mit der Mitte wird durch die Diagonalstreifen hergestellt. — 3 und 4. Aus dem Kreise entwickelte Zierfiguren im mittelalterlichen Stil; alle Beziehungen sind auch hier auf einen gedachten Mittelpunkt gerichtet. 3 stellt das gothische Kreuz in einen Kreuzrahmen dar. 4 besteht aus in einander gelegten Vierpässen. Die negative Form der Mitte bildet einen Achtstern.

5. Bei dem Auflegen kommt es darauf an, daß sich die Figur von der Unterlage bestimmt abhebt; deshalb müssen bei der Farbenwahl stets die Gegensätze des Hellen und Dunkeln berücksichtigt werden. Der Grund muß immer einen neutralen Ton gegenüber der bestimmten Farbe der Zierfigur bekommen. Der Grund und die aufgelegten Figuren können — der erstere heller und die letzteren dunkler — von derselben Farbe sein; es können aber auch die Farbengegensätze neben einander auftreten, z. B. auf eine grauviolette Unterlage können weißliche oder grüne Zierfiguren, auf einem blaugrauen Grunde gelbbraune Figuren aufgelegt werden. Die entschiedensten Gegensätze, wie gelb und blau, roth und grün, sind zu vermeiden, weil diese Farbenzusammenstellung in Verbindung mit streng geometrischen Formen hart wirken.

5 und 6. Maurische Teppiche im quadratischen Raume. Bei 5 geht die Bandverschlingung von der Kreuzform im Mittelpunkte aus und vertheilt sich über den gegebenen Raum, die Mitte, das Mittelfeld und die Ecken, so wie den Randabschluß markirend.

Bei 6 entwickelt sich die Form aus einem Achtstern. Die vollgedruckten Flächen des Grundes sind roth, die senkrecht schraffirten blau, die wagrecht schraffirten Bänder Gold; die Randnähte werden mit blauer Seide ausgeführt.

Beim geometrischen Figurenausschneiden werden zuerst Quadrate gebildet, diese Quadratstücke, drei-, vier-, fünf-, sechs- oder mehrfach, je nachdem das Drei-, Vier-, Sechs- oder Achteck 2c. die Grundform bilden soll, zusammengelegt und wieder auszuschneidende Form, der dritte, vierte, sechste 2c. Theil auf die oberste Dreieckfläche vorzuzeichnen. Beim Ausschneiden ist ein kräftiger Druck der Hand nöthig, damit keine Umrisse entstehen. Die einfachste geometrische Form, die ausgeschnitten werden kann, ist der quadratische Rahmen, der zur ganzen Quadratbreite ein bestimmtes Verhältniß haben muß, z. B. 1/4, 1/5, 1/6 2c. Ebenso einfach ist das Parallel- oder das diagonale Kreuz im quadratischen Rahmen. Nächst diesem können der Kreis, der Acht-, Fünf- und Sechseckrahmen ausgeschnitten werden, für sich, wie in Verbindung mit Kreuzen und Sternen. Die Rosette gestattet der Scheere ebenfalls einen großen Formenkreis. Aus diesen Grundformen lassen sich die mannigfachsten Combinationen ableiten, die allmählig zu den geometrischen Verzierungen verschiedener Stilgattungen hinüberführen. Besonders reichhaltig an hierher gehörigen Motiven ist der arabische, der maurische und der mittelalterliche Stil. Der Renaissancestil gestattet der Scheere noch ein weites Feld für das Erfinden neuer stilreiner Formen. (Vergl.: Georgens: „Die Schulen des geometrischen Ausschneidens." In vier Stufen für das Alter von 7—16 Jahren. Berlin, bei Ulrich Frank.)

Tafel VIII. Organische Motive. — 7 und 8. Mittelalterliche Zierfiguren mit Benutzung der Lilienform. Grund rothbraun, Figuren orange.

9. Renaissencebordüre. Geranke mit Blattwerk. Grund dunkelgrau, Figuren hellgrau.

10. Russische Bordüre. Drei verschiedene Blätterformen wechseln, durch einfache Ranken verbunden, rhythmisch ab. Grund schwarzgrün, Figur grün.

11. Mittelalterliche Zierfigur. Der Vierpaß und das Kreuz bilden die Grundform; aus dieser entwickelt sich das Blattwerk. Das Streben nach außen und innen ist ein sich ausgleichendes. Farbe: rothbraun auf schwarzem oder auch orange auf rothbraunem oder dunkelgrün auf schwarzem Grunde.

7, 8 und 11 sind einzelne Felder für Fußteppiche, bei denen die quadratischen Figuren aneinandergereiht werden. 7 und 8 können auch in einem Teppich abwechseln. 9 und 10 sind Randabschlüsse.

12 und 13. Griechische Randabschlüsse, die stets aufrecht gedacht werden müssen. 12: Der senkrecht schraffirte Grund sattorange, die wagrecht schraffirten Figuren rothbraun, die vollgedruckten Flächen schwarz, die weißen Flächen und Linien weißgelb. 13: Der wagrecht schraffirte Grund sattorange, die vollgedruckten Flächen schwarz, die weißgedruckten Flächen und Linien weißgelb. Die Linien müssen durch eine Naht hergestellt werden.

14. Renaissancefüllung. Bandverzierung mit Pflanzengeranke. Der Grund ist schwarz, der lichtschraffirte Theil der Bandverzierung rothbraun, das Dunkelschraffirte in demselben Ton etwas tiefer. Das Geranke und Laubwerk orange, ins Grüne spielend. Die Bandverzierung und das Geranke werden jedes besonders ausgeschnitten und durch die Naht mit der Unterlage verbunden. Die Rippen in den Blättern werden mit rothbrauner Seide genäht. Die Randnähte erhalten die Farbe des Stoffes, also für das Band rothbraun, das Geranke orange.

Tafel IX. Fig. 15: Mittelalterlicher Teppich. Der senkrecht schraffirte Grund der Mittelfläche wird grauviolett; der dunkler schraffirte Grund des Randes und der Grund der achtseitigen Figuren braunröthlich, die vollgedruckten Flächen braunviolett; die weißen Flächen der Zeichnung Gold oder gebrochen Goldgelb, die Nähte werden durchweg in schwarzer Seide ausgeführt.

16. Maurischer Teppich. Motiv aus der Alhambra. Die Grundformen sind das Achteck und der Kreis. Der dunkel schraffirte Grund blau, der lichtschraffirte carminroth; die Bandverzierung Gold eben so die organischen Füllungsornamente. Die Linienverzierungen auf den dunkelschraffirten Blättern werden in Goldfaden genäht. Das Motiv kann, je nach dem auszufüllenden Raum, beliebig wiederholt werden.

Tafel X. Arabischer Teppich. Die vollgedruckten Flächen schwarz, die weißen gelblichweiß, der senkrecht schraffirte Grund orangerosa, die schräg schraffirten, in den Ecken aufgelegten Bänder, weißgelb. Die Nähte und die Linienverzierungen werden in schwarzer Seide genäht. Die arabischen Teppiche zeichnen sich gegenüber den maurischen durch eine größere Einfachheit, besonders in der Farbengebung, aus.

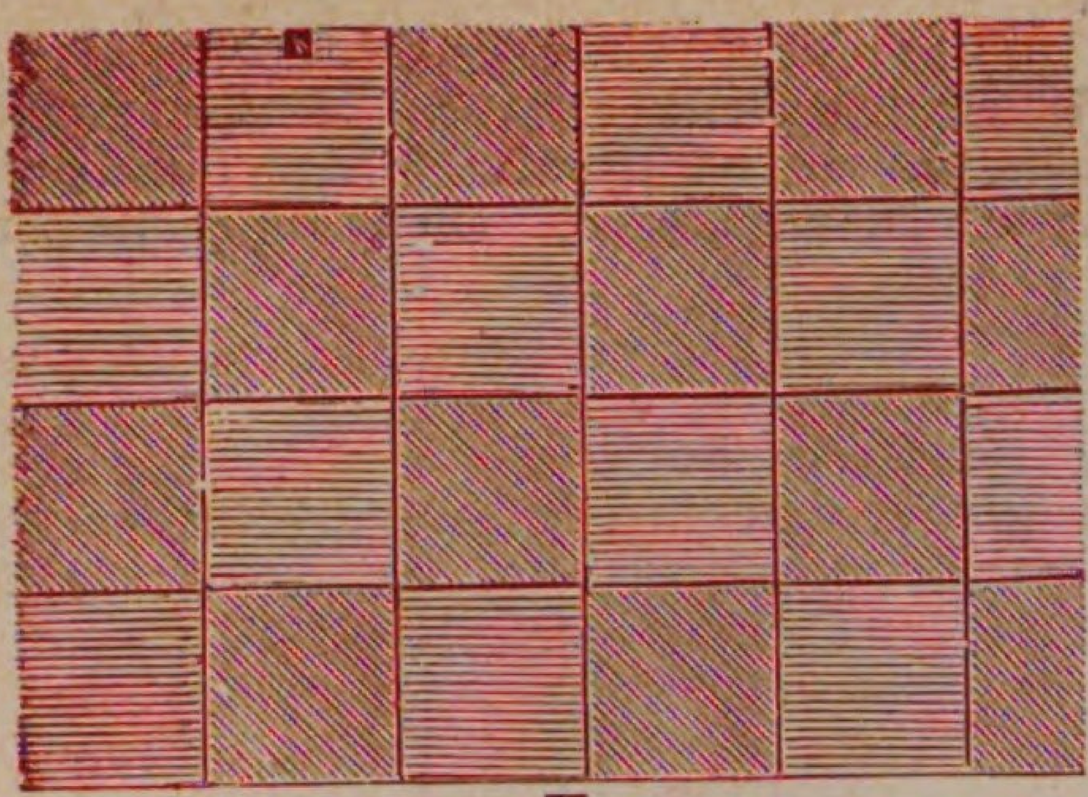
Tafel XI. Teppich im Renaissancestil. Motive aus den Nielloverzierungen des sechzehnten Jahrhunderts. Die Mitte und der Rand sind durch ihre lebendige Ornamentirung von dem Mittelfeld bestimmt unterschieden. Die vollgedruckte Rand- und Mittelfläche tiefviolett; der wagerecht schraffirte Grund hellgrauviolett, das Mittelfeld lichtrosa, etwas in's Graue übergehend. Der weiß gelassene Streifen, welcher das Mittelfeld von Rand und Ecken trennt, wird ponceauroth, der schraffirte Streifen silbergrau, die Ornamente werden mit goldfarbiger Seide in Plattstich gestickt.

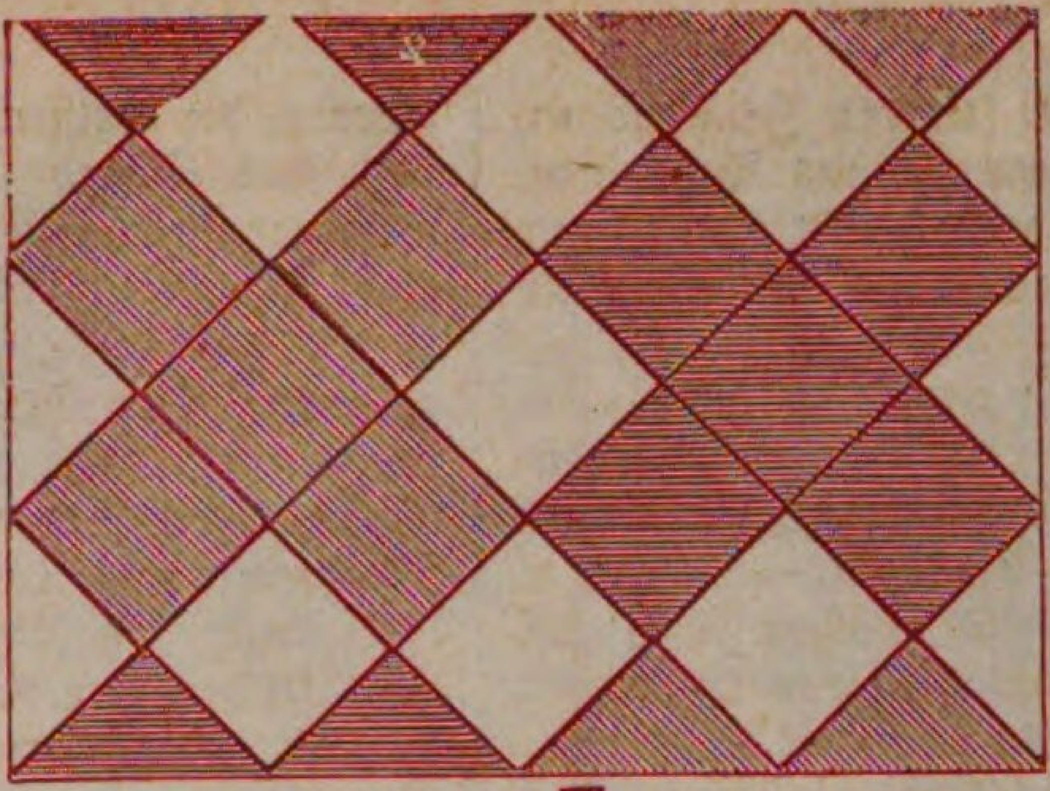
Tafel XII. Seitentheil eines italiänischen Wandvorhanges. Die beiden Seitentheile sind einander gleich; das Mittelfeld wird auf lichtem Grunde in Plattstich ausgeführt. Das Original befindet sich im Berliner Gewerbemuseum. Der graugelbe Grund ist gewirkt. Die auf unserer Tafel vollgedruckten Flächen sind von braunviolettem Plüsch ausgeschnitten und an den Rändern auf den Grund mit starkem Goldfaden mit Kettenstich aufgenäht; die Contournähte müssen energisch wirken. Die dunkler schraffirten Bouquets werden in Plattstich gestickt, und zwar abwechselnd roth oder rosa, die wagerecht schraffirten Blumen blau mit dunkler Schattirung und die Blätter grün mit dunkler Schattirung.

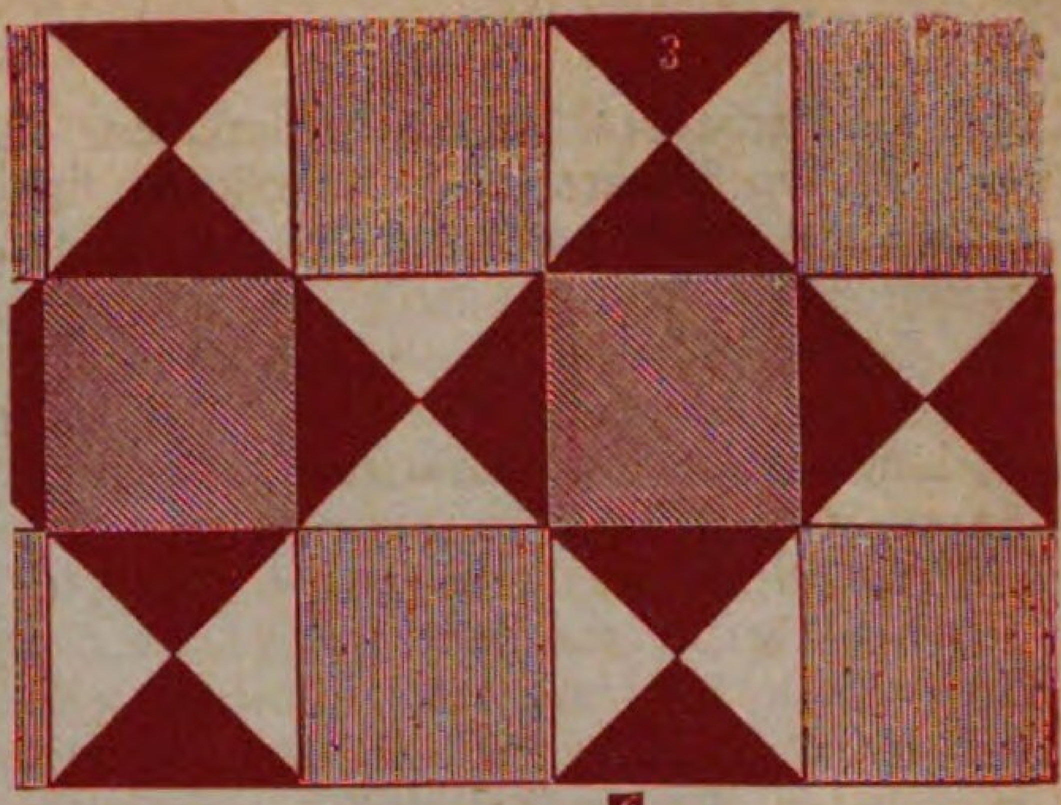
Die Hunde werden grau mit grauer Seide gestickt. Auf unserer Tafel ist nur das Motiv gegeben, das, je nach dem Zwecke, dem es dient, und dem Raume, den es zieren soll, beliebig verlängert oder verkürzt werden kann. Die Umrißzeichnung giebt eine Weiterführung des Motivs nach oben. Auch die Größe des Ganzen kann eine beliebige sein. Unsere Tafel beträgt ungefähr ein Drittel von der Breite des Originals. Motiv zu einer Portière.

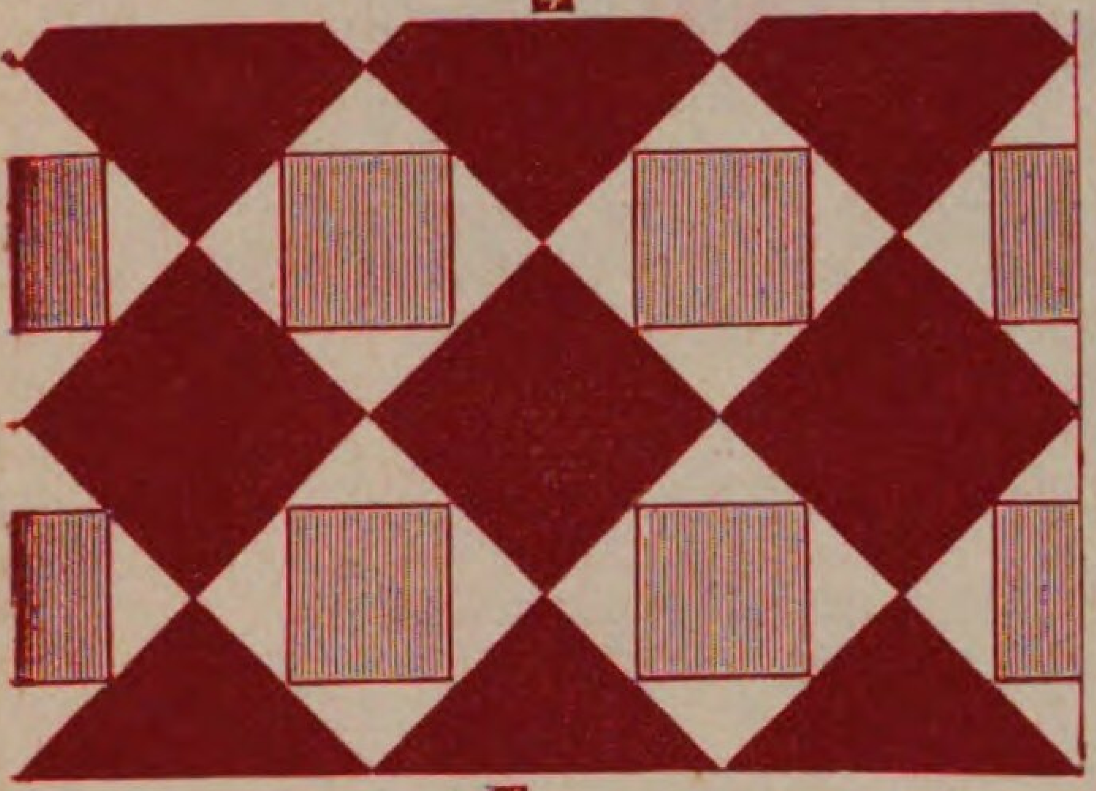
In ähnlicher Weise wie hier der Thür- und Wandvorhang für das Ausschneiden und Auflegen behandelt sind, können auch andere glatt ausgespannte Flächen, wie z. B. der Ofenschirm für Tuch und Leder und der Lichtschirm in Papier behandelt werden. Selbstverständlich müssen die zu wählenden Motive eine innere Beziehung zu der Idee, die den Gegenstand, den sie schmücken, haben. Für den Ofenschirm wählt man symbolische Gestalten des Feuers, wie Salamander und Drachen; für den Lichtschirm sind es die Gestalten der Nacht und des Lichts und hier, wo das feine Papier keine Beschränkungen auferlegt, kann man bis zur Darstellung der menschlichen Figur fortgehen. Doch hierauf näher einzugehen, muß der zweiten Serie unserer „Schulen" vorbehalten bleiben, welche es mit der Herstellung von Gebrauchsgegenständen zu thun hat. Die Aufgabe der ersten Serie beschränkte sich lediglich auf Darstellung der weiblichen Verzierungsarbeiten: das Flächenornament und den plastischen Schmuck. — Der letztere soll uns im nächsten Hefte beschäftigen.

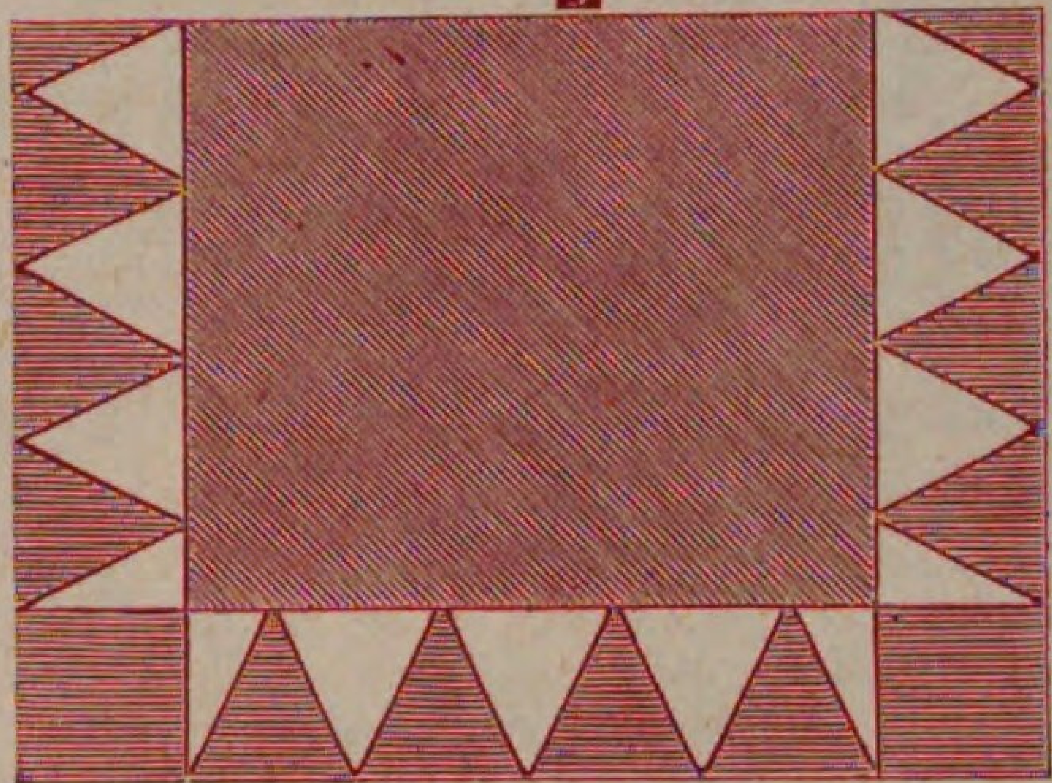
Berlin, Druck von Julius Ruppel, Stralauerstraße 33.

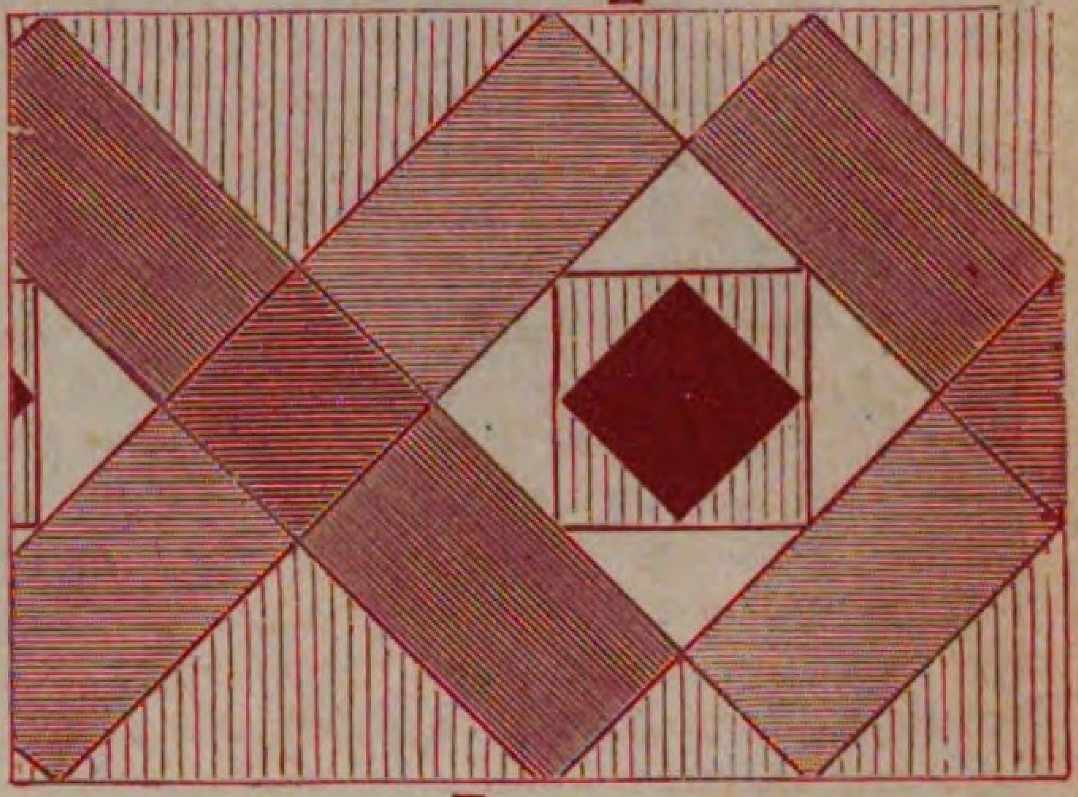

1

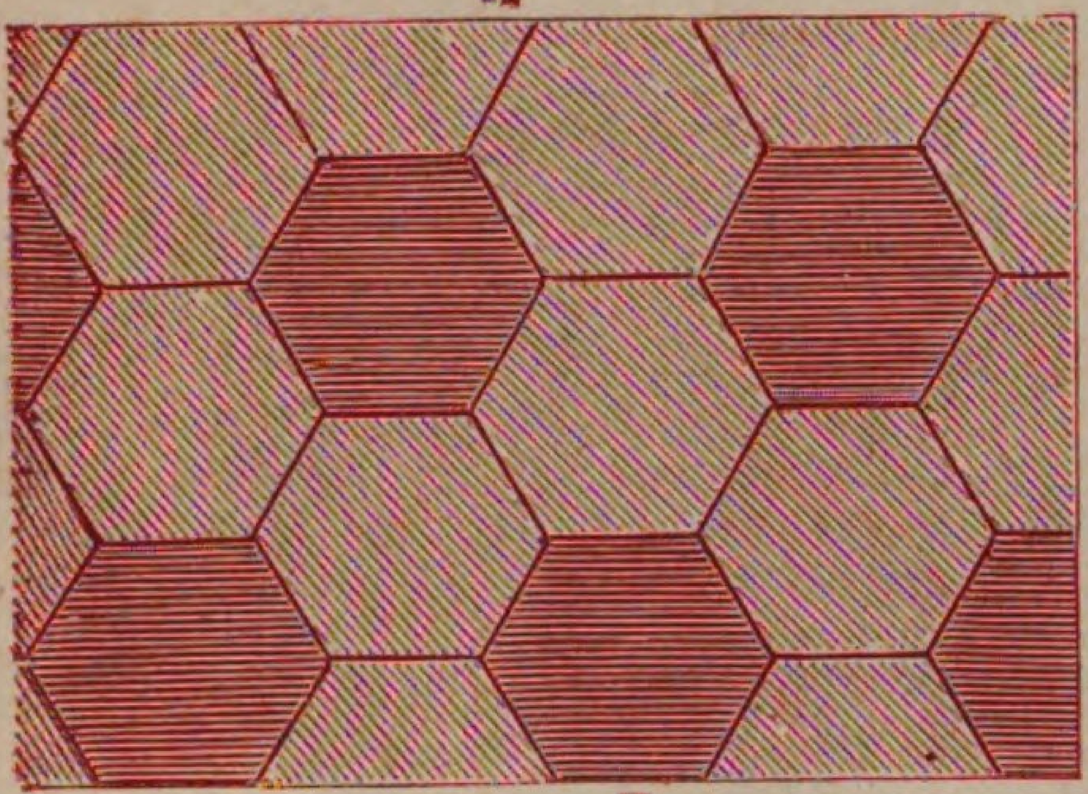

2

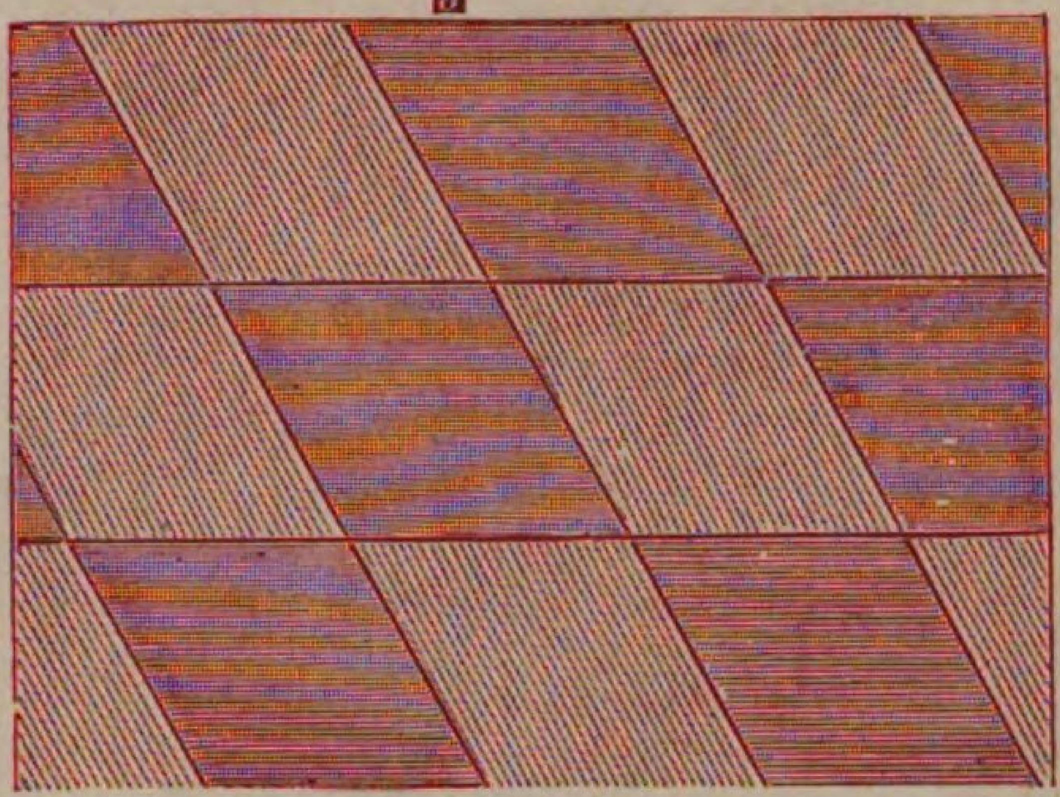

3

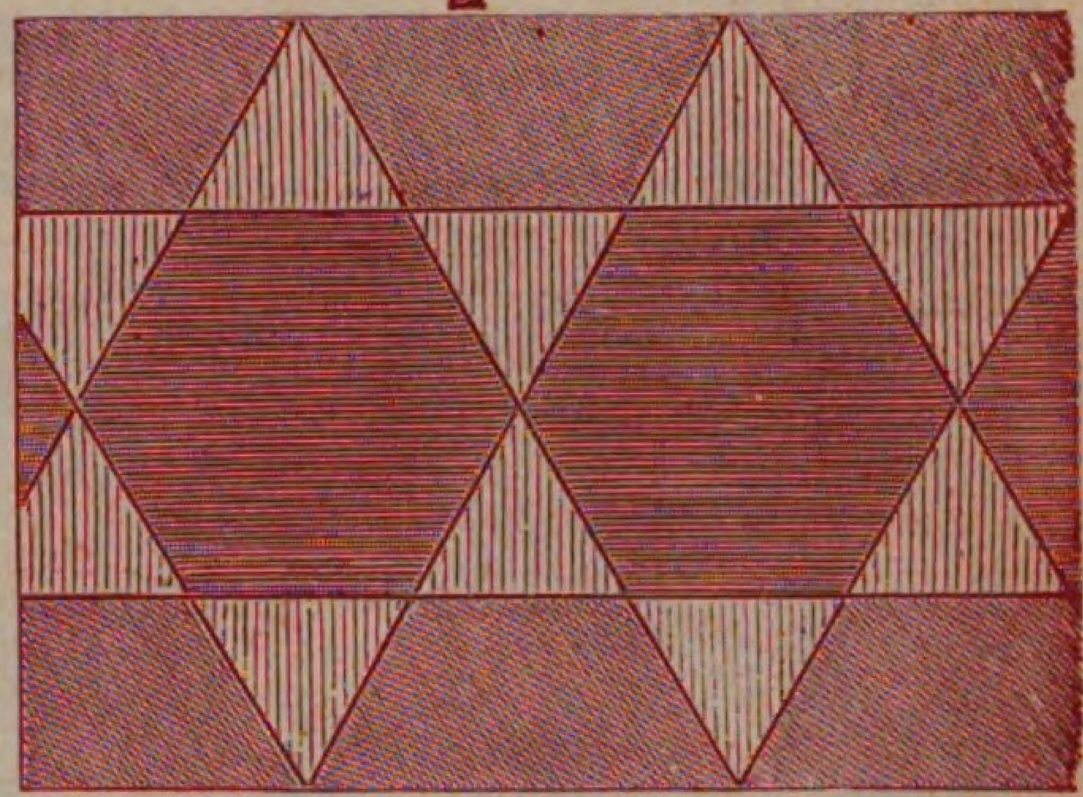

4

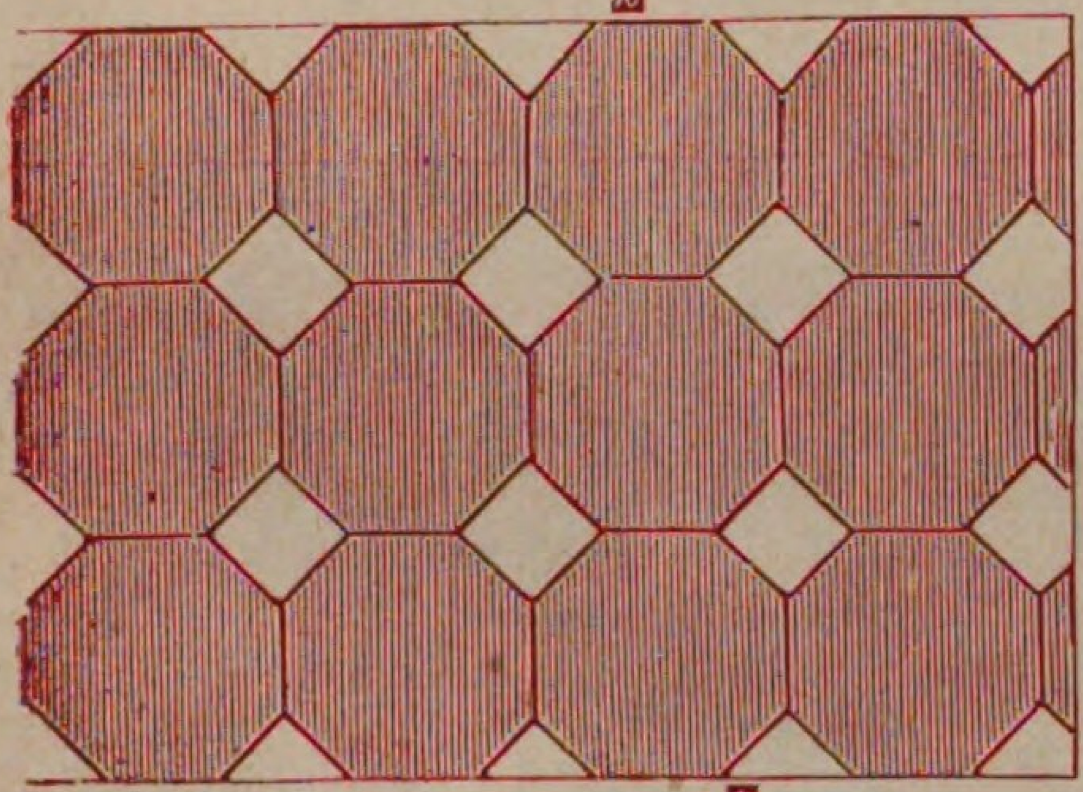

5

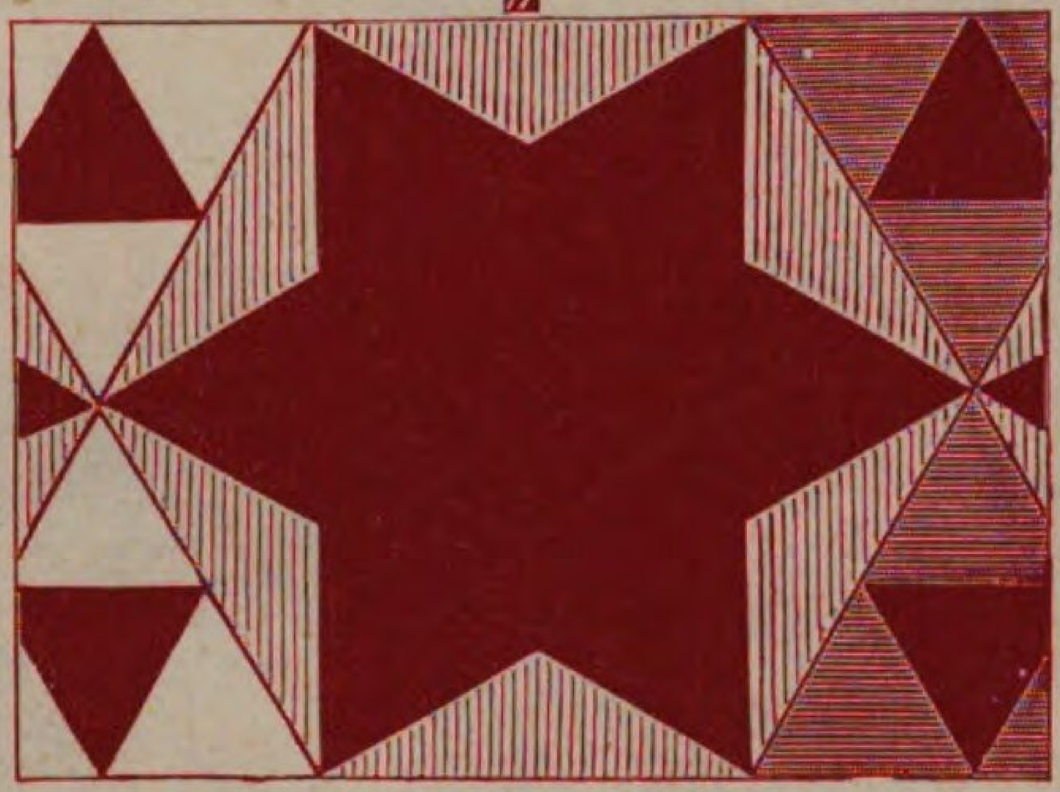

6

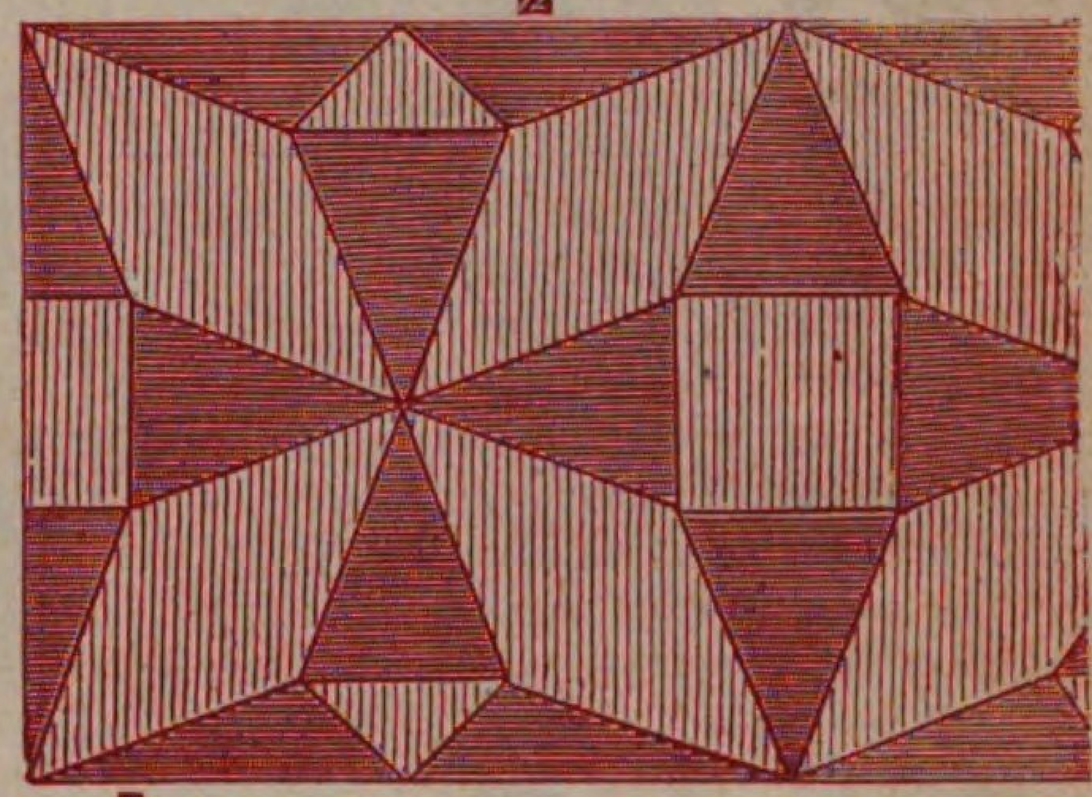

7

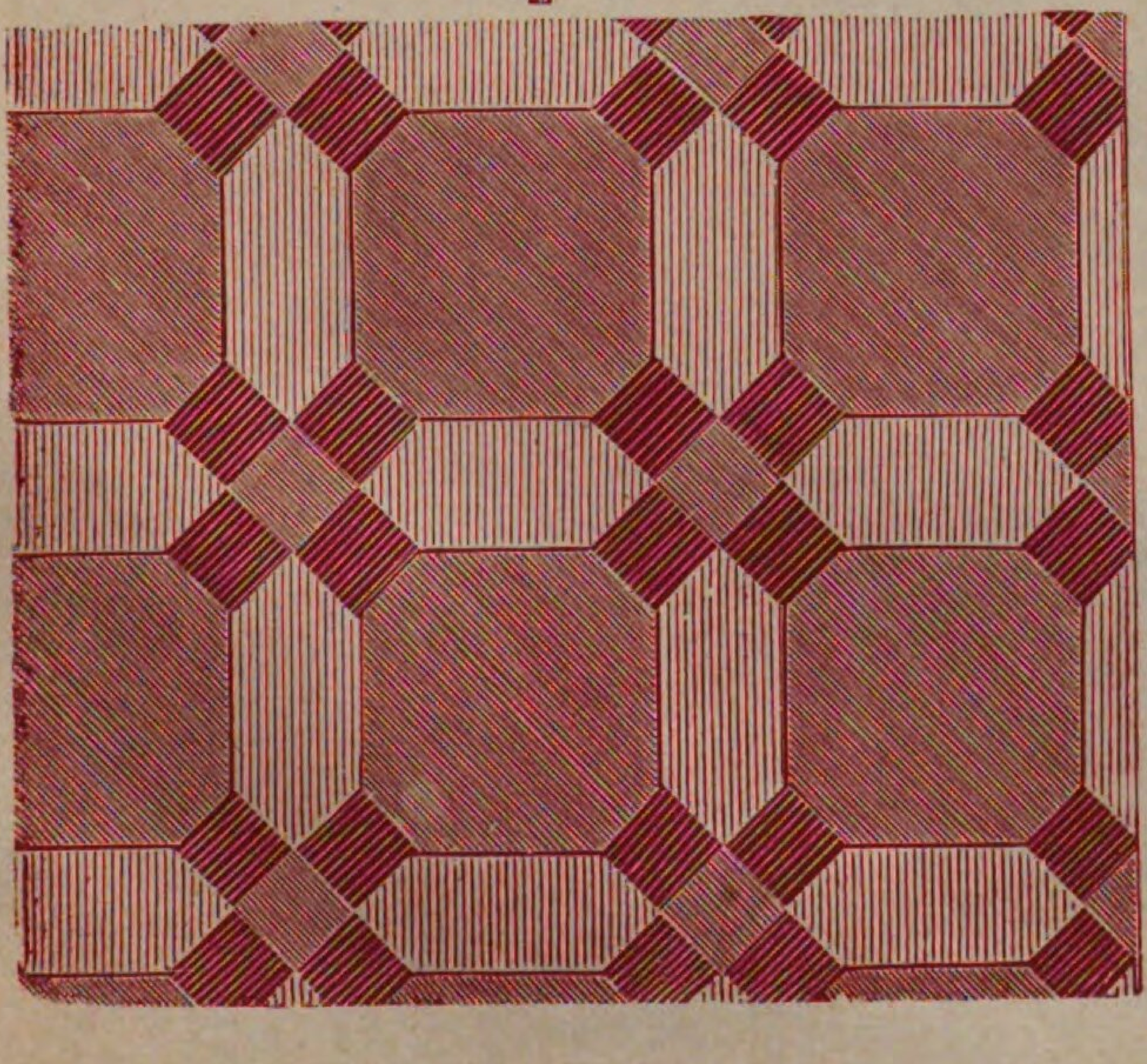

8

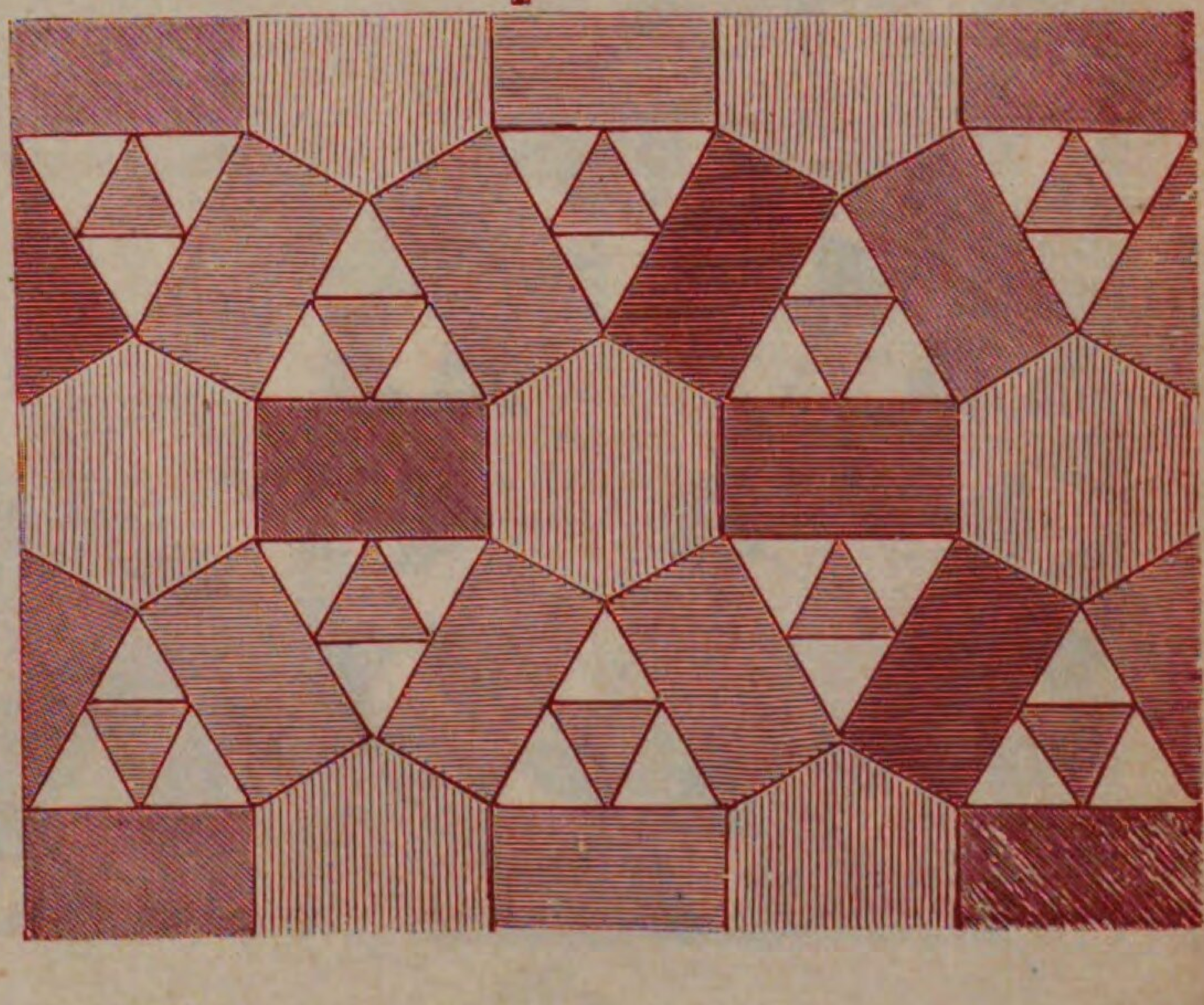

9

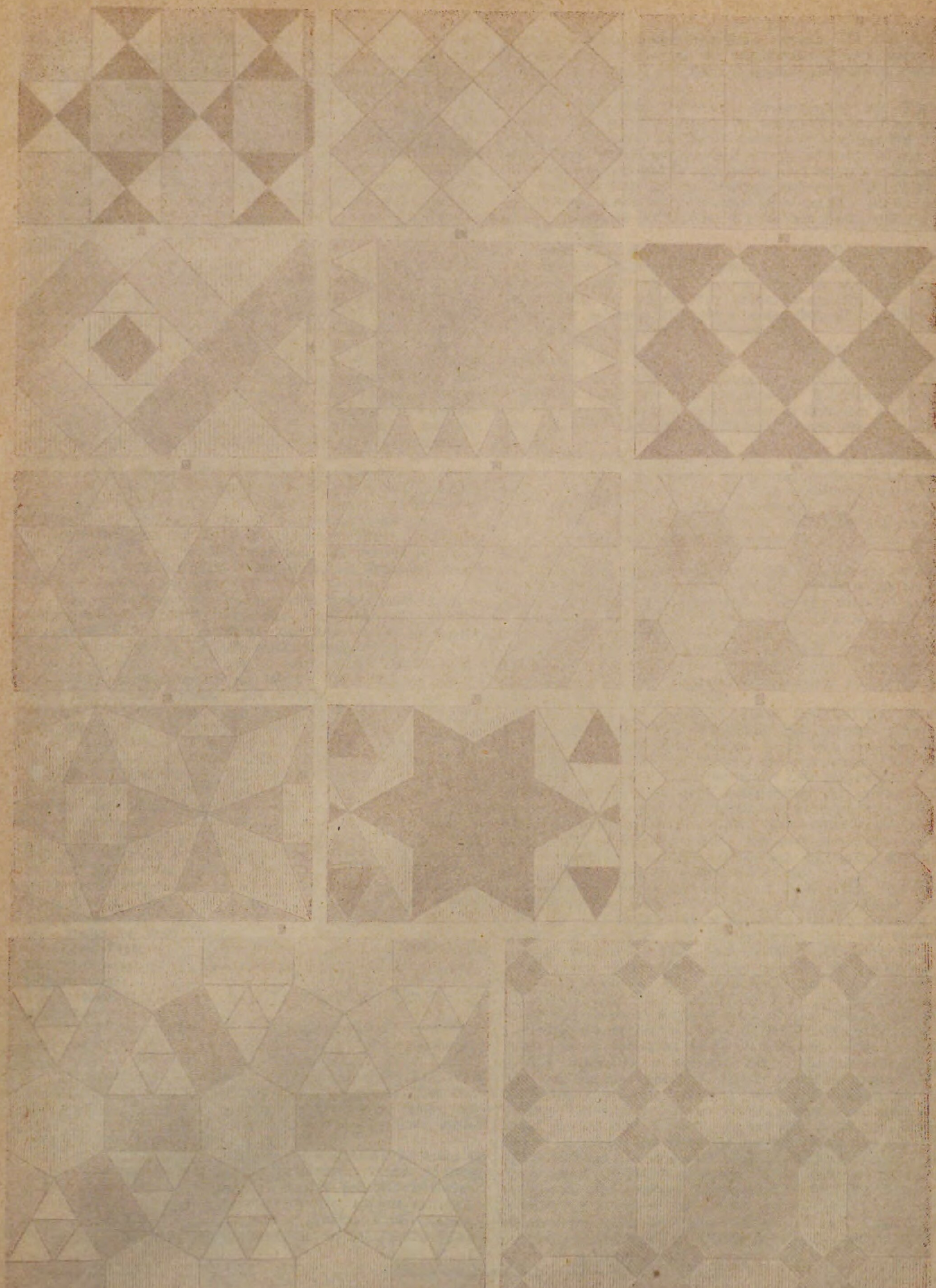

10

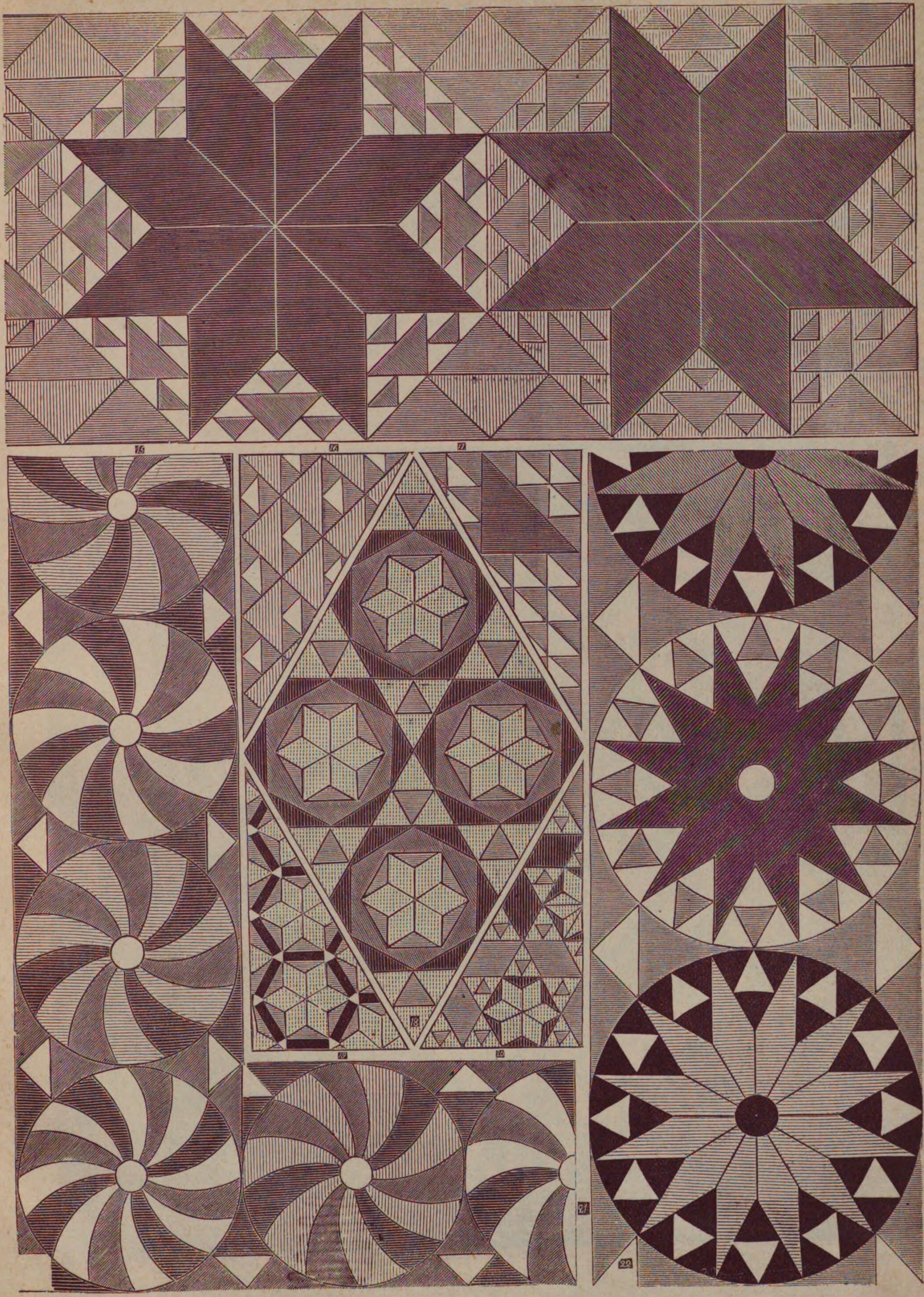

11


12


13

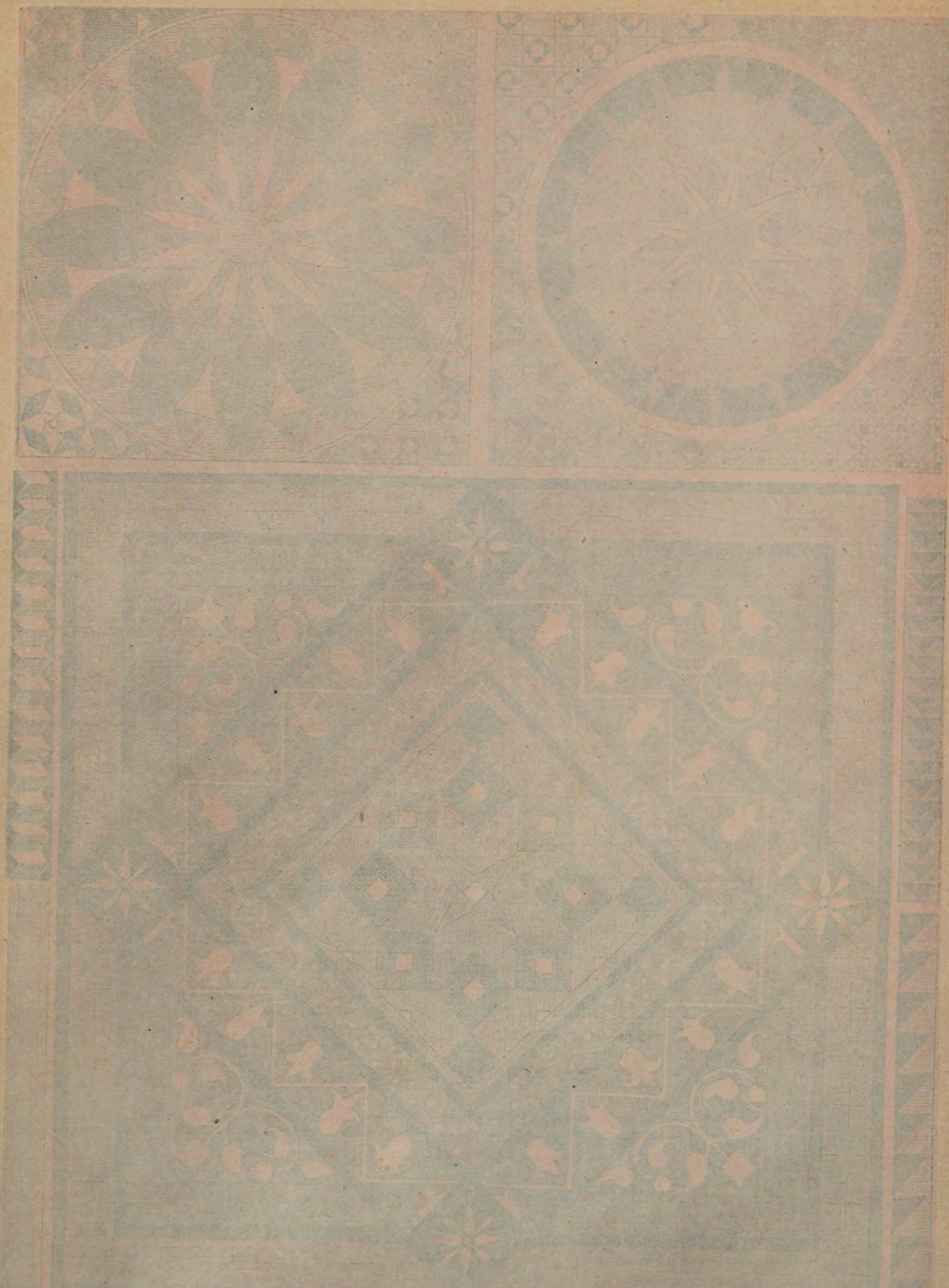

14

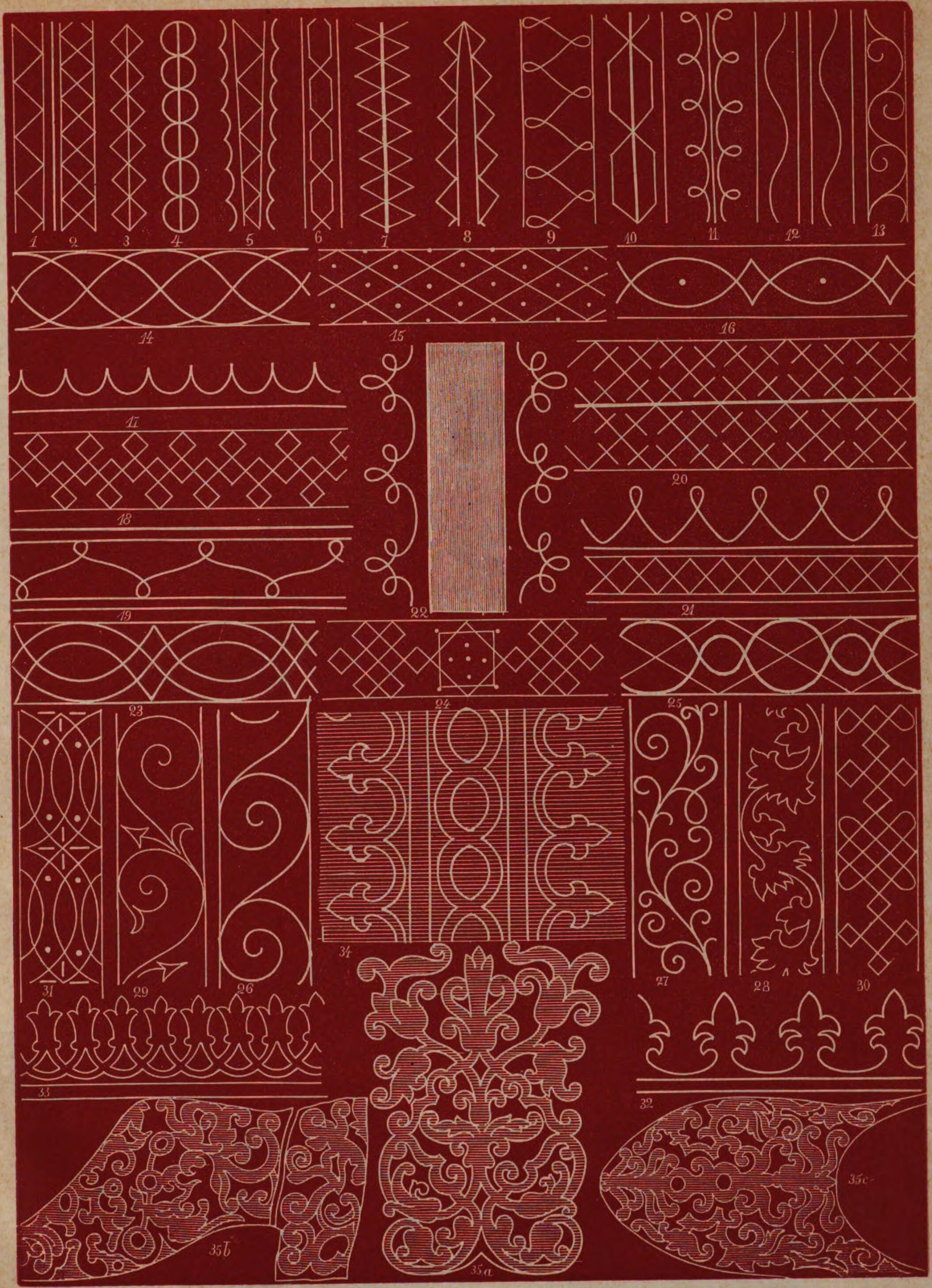




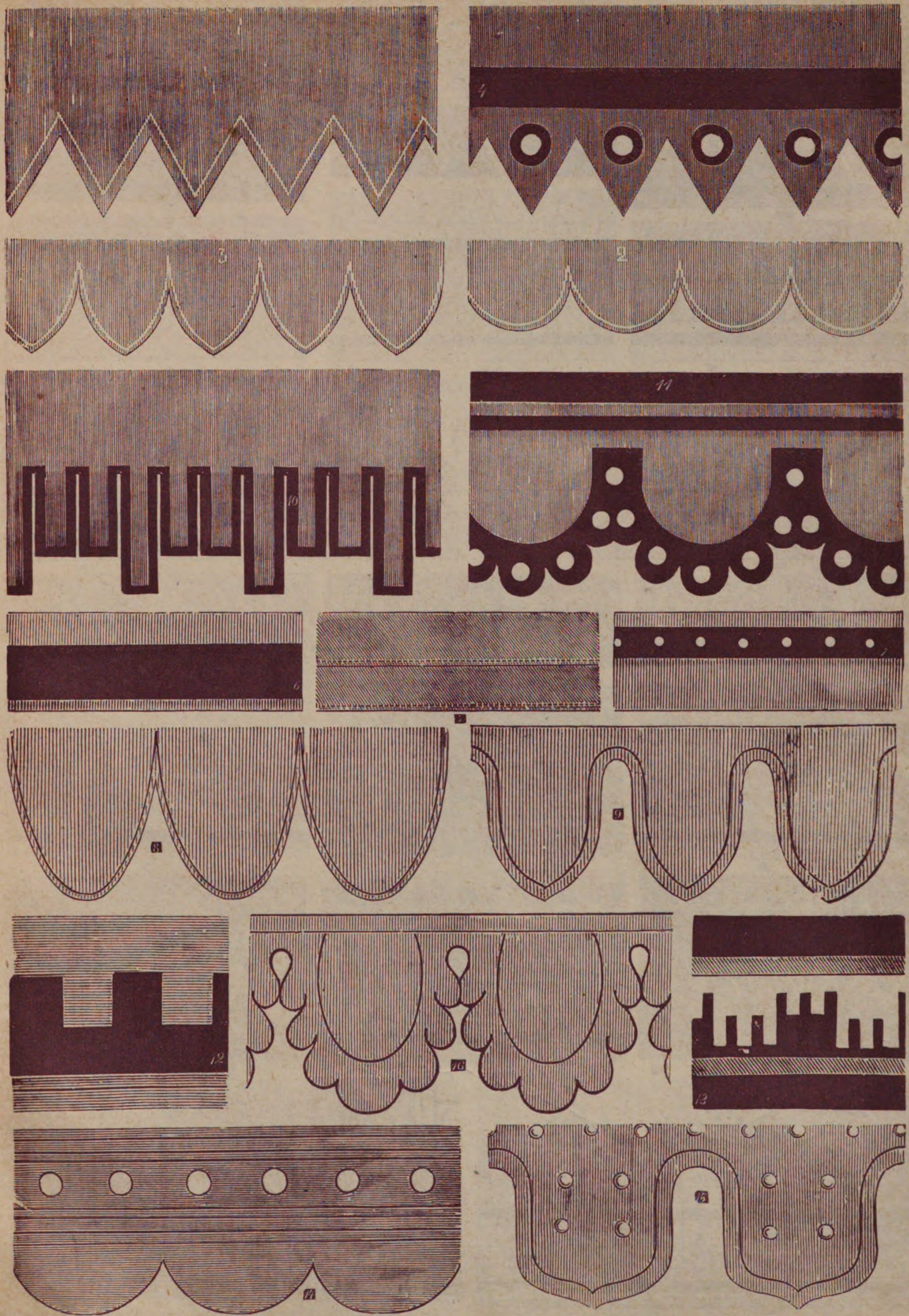


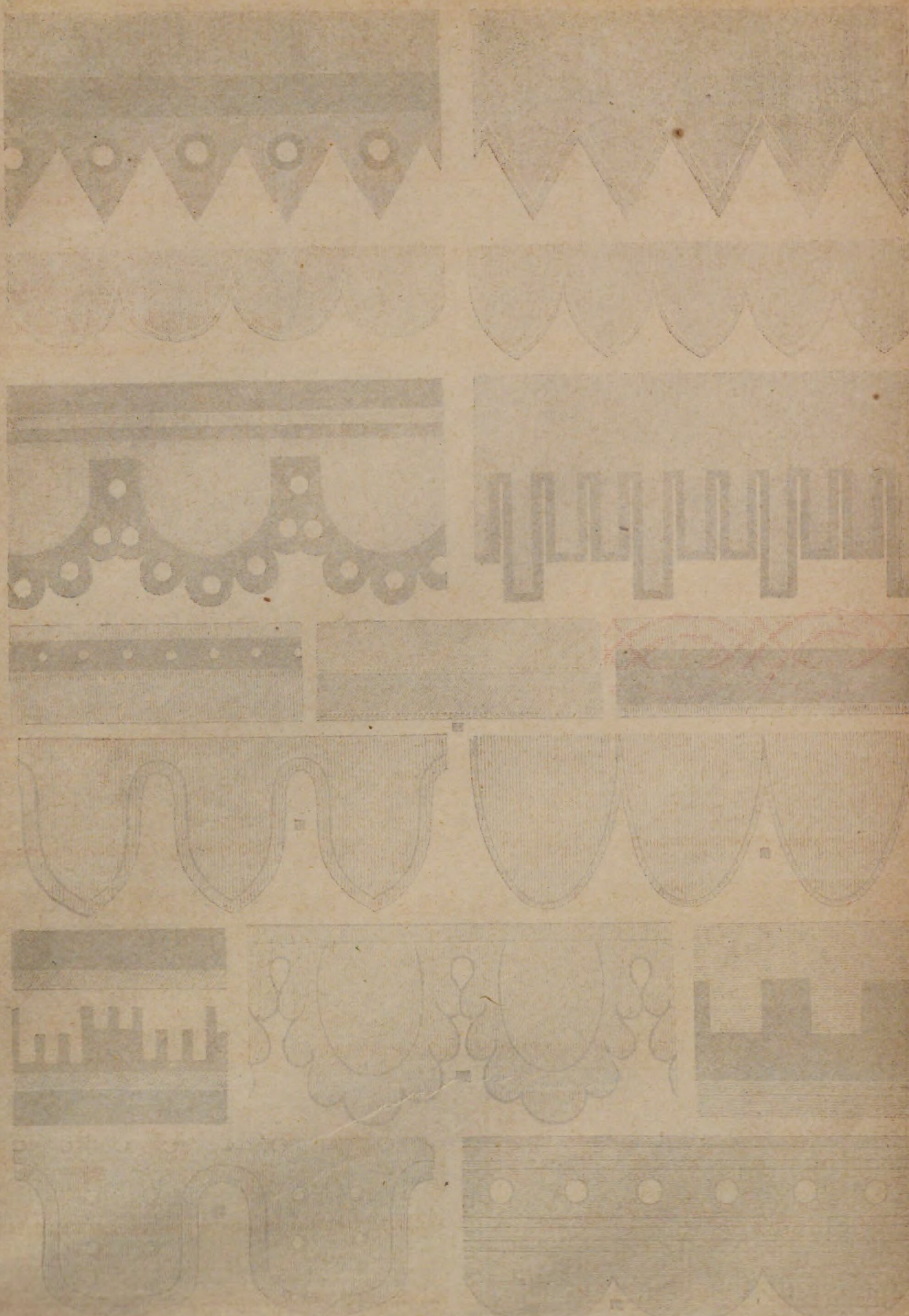





1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35a
35b
35c



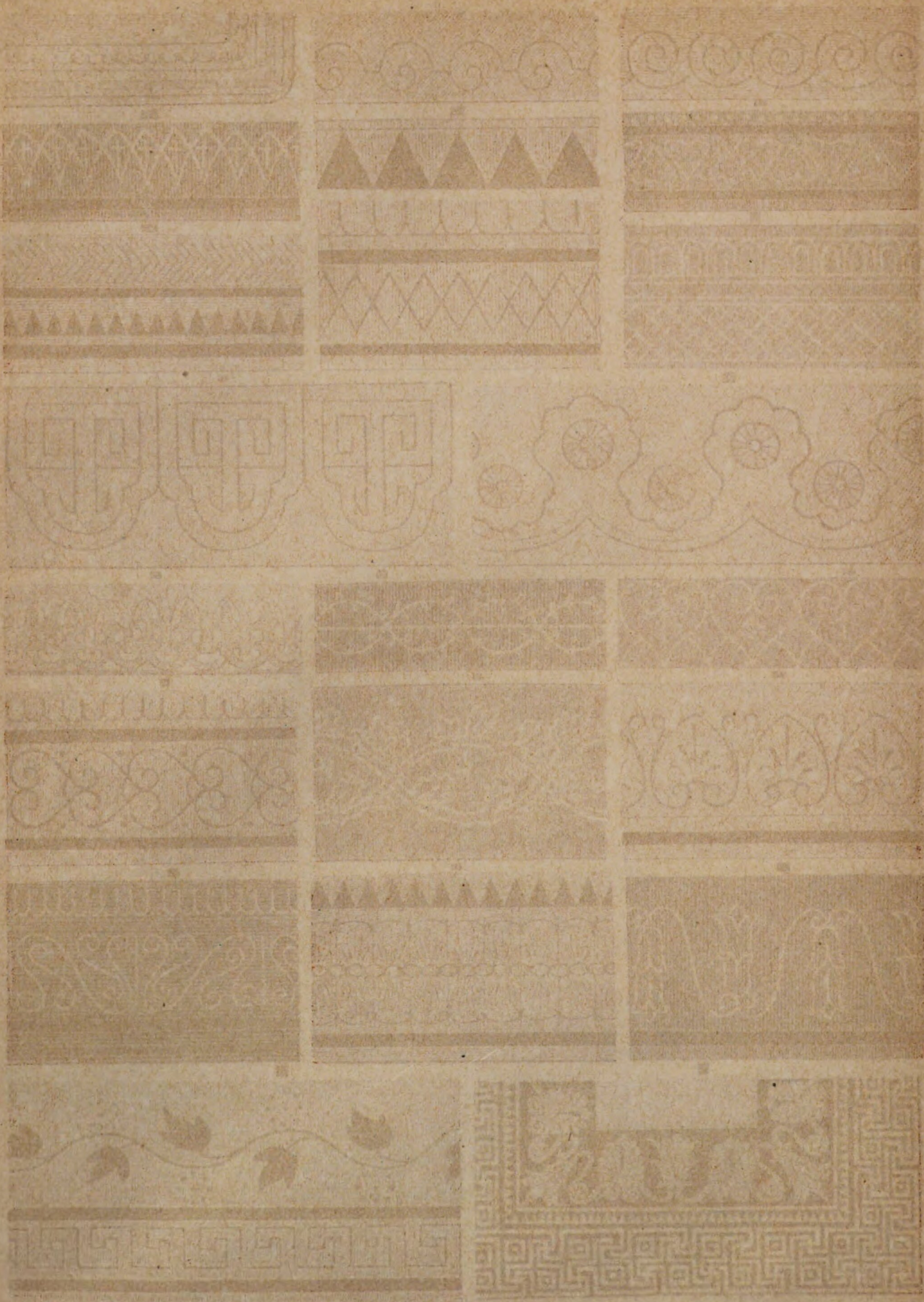




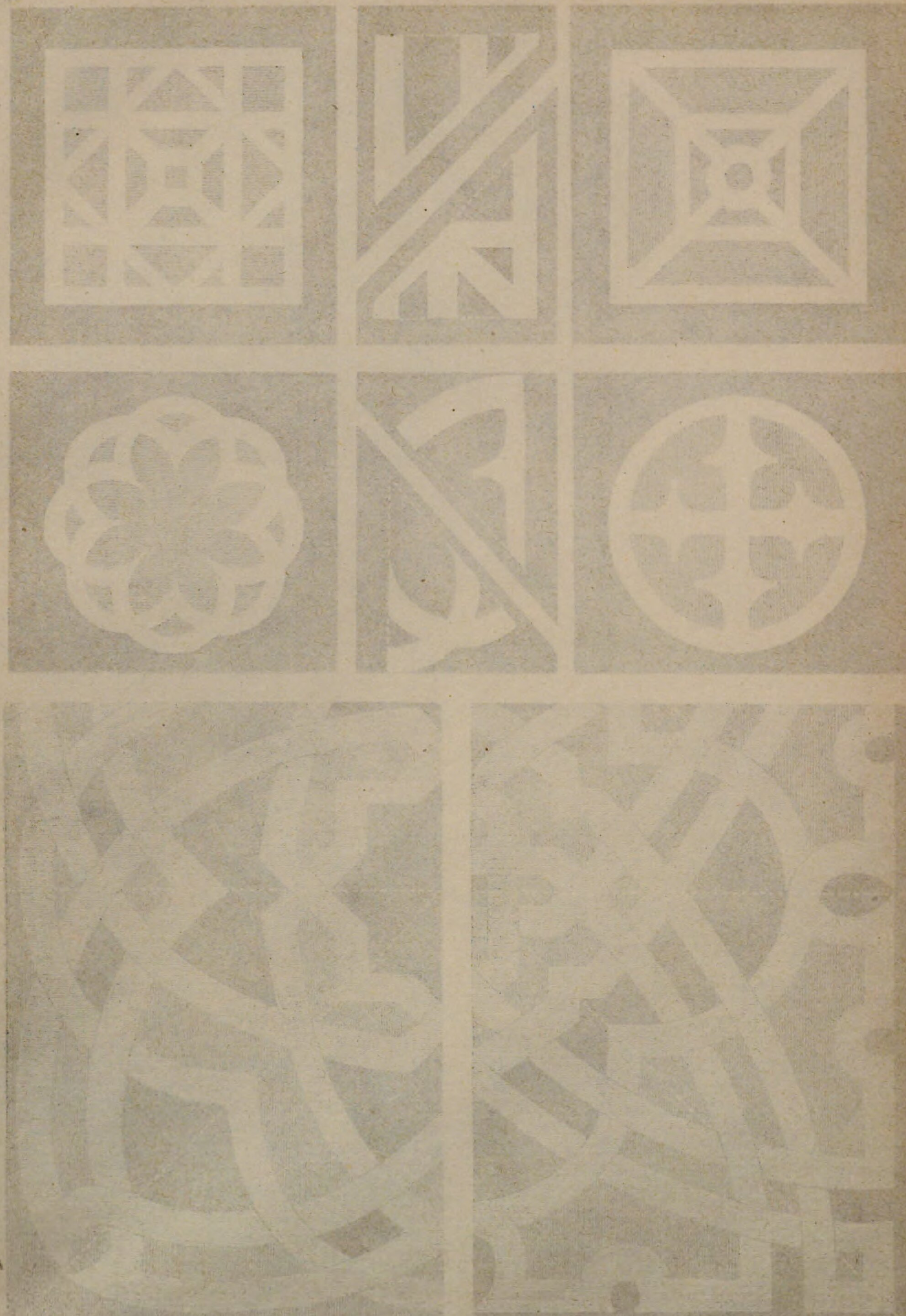









1
1
2
2
3
3
4
4
5
6




12
13
9
11
14














a
b



Die Seidenstickerei auf Leinwand, das Flechten, Knüpfen, Stricken, Häkeln, die Filet- und Spitzenverzierung.

Zwischen der Kreuz- und Plattstickerei nimmt die Stickerei auf Leinwand eine Mittelstufe ein; ihre Stichart ist die des Plattstiches, ihr Formenkreis dagegen der geometrisch-gradlinige des Kreuzstiches. In der Leinwandstickerei liegen die Stiche parallel dicht nebeneinander und decken die Fläche in geometrischen Musterungen, wobei, außer der rechtwinkligen, auch die spitzwinklige Figurenbildung möglich wird, welche der Kreuzstich, der stets an das Quadratnetz des Canevas gebunden ist, nicht gestattet.

Die meiste Aehnlichkeit haben die auf grobe Leinwand gestickten Figuren mit den ältesten Plattstickereien der Wilden, die sie auf einer filzartigen Unterlage mittelst feiner Grashalme, Binsen und ähnlicher Faserstoffe ausführten, wie auch mit ihrem Mattengeflecht, das aus ähnlichen Stoffen gebildet wird.

Ihre höchste Entwicklung erlangte die Seidenstickerei auf Leinwand bei den Chinesen, sowohl bezüglich der Form, wie inder Farbenzusammenstellung. So sind z. B. Mustertücher von den Chinesen aufbewahrt, welche etwa in der Größe eines Quadratfußes gegen sechshundert kleine Rauten enthalten, deren jede einzelne ein anderes Figurenmotiv und eine andere Farbenzusammenstellung zeigt, wobei das Ganze einen sehr angenehmen und ganz harmonischen Eindruck gewährt; in derselben kunstvollen Weise sind Bordüren, Einsätze und Bänder von ihnen gestickt. Ganz ähnliche Musterungen finden sich bei den Türken, ferner bei den Arbeiten der bulgarischen, serbischen und tscherkessischen Völkerschaften.

Geometrische Figuren, auf Leinwand gestickt, gehören schon der ältesten ägyptischen Zeit an, nnd die auf Tafel II. dieses Heftes gegebene ägyptische Leinwandstickerei zeigt, bis zu welcher Vollendung es die Aegypter darin vor etwa sechstausend Jahren gebracht hatten. Besonders beliebt war diese Stickerei am Ausgange des Mittelalters, in welcher Zeit sie vorzugsweise zu kirchlichen Verzierungszwecken verwendet wurde: zu Altartüchern, zu Stolen und Albensäumen. Die auf Tafel I. gegebenen Muster sind Originalarbeiten aus jener Zeit und zeigen in ihrer Figurenbildung das Quadrat, die Raute und das Kreuz in verschiedenen Combinationen, insbesondere enthalten sie aber eine außergewöhnlich reiche Verwendung der mittelalterlichen Mäandermotive.

In Betreff der Farben gelten dieselben Grundregeln wie für die Canevasstickerei: die orientalische Farbenpraxis oder die gegenseitige Harmonisirung darf also auch hier nicht überschritten werden. Im Ganzen gleicht die Seidenstickerei auf Leinwand ihrem äußern Ansehen nach einem gewebten oder gewirkten Stoffe, wie auch die dabei angewendete Stichart der Webestich genannt wird, mit welchem sich eine ungleich künstlerischere Wirkung als durch den Kreuzstich hervorbringen läßt; jener verdient aus diesem triftigen Grunde den Vorzug vor letzterem, namentlich für Einfassungen und Einsätze und bei allen jenen kleinen Flächenverzierungen, die nicht zu Fußdecken verwendet werden, in Wolle auf Canevas gestickt, aber immer einen höchst unästhetischen Eindruck machen. —

Aelter als das Weben und auch älter als das Sticken auf gewebten Stoffen, ist das Flechten. Die gewebte Decke oder Fläche gestattet nur die senkrechte oder wagerechte Fadenlage: die Kette und den Einschlag. Bei der Seidenstickerei auf Leinwand tritt nun zwar die schräge Fadenlage als neues Element der Figurenbildung hinzu, jedoch in sehr beschränkter Weise, da die schrägen Stiche alle von derselben Länge sind und sich nicht durchkreuzen, sondern stets eine parallele Lage behalten. —

Die Arbeit des Flechtens unterscheidet sich namentlich dadurch von dem Sticken, daß sie keiner Unterlage bedarf, daß sie auch keine Stücke und Theile miteinander verbindet, wie solches durch die Naht geschieht, sondern eine darstellende Flächenarbeit ist, die durch sich selbst, durch das abwechselnde Oben- und Untenliegen der Streifen Zusammenhalt gewinnt. Eine zweite Unterscheidung des Flechtens vom Weben und Sticken ist die, daß die Flechtstreifen nicht bloß wagerecht und senkrecht zu liegen brauchen, sondern, je nachdem das Muster angelegt ist, nach allen Richtungen hin sich einschieben lassen und auslaufen können. Das Mattengeflecht bringt, in welchem Stoff es auch ausgeführt werden mag, geometrische Muster von reichster Abwechslung hervor, vorzüglich, wenn die Elemente durch Farbenwechsel und in der breiten Ausdehnung variiren. „Es war immer ein sehr fruchtbares Motiv der Flächendekoration, schon bei den Aegyptern und Assyriern, deren glasirte Ziegelwände oft nach dem Vorbilde der Mattengeflechte gemustert waren, zumal zur Zeit der späteren Dynastieen des assyrischen Reiches. (Khorsabad, Kuyundshick). Wohl aus uralter Ueberlieferung wird dasselbe in dem assyatisirenden byzantinischen Baustyl und in den verschiedenen Verzierungen des arabischen Baustyls bis zum Uebermaß benutzt. Die höchste Ausbildung erlangte es in Spanien unter den maurischen Khalifen. Alle unteren Mauerflächen sind mit derartig gemusterten glasirten Kacheln getäfelt. Die Renaissance nahm besonders in den Kleinkünsten — Töpferei und Metallarbeit — aber auch in der Dekorationsmalerei dieses arabische Motiv wieder auf, nachdem es schon einmal in der romanischen Zeit des eilften und zwölften Jahrhunderts in Europa eingeführt gewesen war. Normanische Kirchen in Sizilien und in der Normandie, viele Motive des sächsisch-romanischen Stils — Palast des Dogen von Venedig. — Eine besondere Vorliebe für das Geflecht — namentlich das Rohrgeflecht — haben die Chinesen. (Semper.)

Große Geschicklichkeiten zeigen die Amerikaner in Anfertigung verschiedener Flechtwerke und Korbarbeiten. So flechten die Mexikaner runde schüsselförmige Körbe, die sie Coritas nennen; sie nehmen hierzu eine hornförmige spitzige Pflanze. Diese flachen Körbe sind so dicht, daß man Wasser darin tragen und Speisen darein schütten kann. Sie sind in schwarz und weiß und allerlei Figuren gemustert. Die Frauen bedienen sich dergleichen Geflechten zu Schiffchen, in welche sie ihre Kinder und Habseligkeiten legen, in den Fluß springen, mit der linken Hand den Korb fortschieben, mit der rechten Hand aber rudern.

Die Kalifornier haben sehr künstlich aus Baumrinde und Bast geflochtene Körbchen, die so fest und wasserdicht sind, daß sie sich derselben als Trinkgefäße und als Suppenschüsseln, ja sogar auch als Bratpfannen bedienen. Sie rösten in diesen Körbchen das Korn, ohne daß der Korb Schaden leidet. Manche dieser Körbe sind mit den rothen Federn des Oriolus phoenicius und dem schwarzen Kopfbüschel des gehaubten kalifornischen Feldhuhns, auch wohl mit Muscheln und Corallen geschmückt. Auch flechtet man

Kessel aus den Wurzelfasern der Pechtonen, die überaus dicht und fest sind.

Die Xeberos flechten aus dem Bejaco ein doppeltes enges Gitter, eines genau über dem andern liegend; zwischen beide kommen dann gewisse lange dünne Blätter, welche von beiden Gittern gut zusammengepreßt werden. Es sind dies die im spanischen Amerika allgemein üblichen, Petaca genannten, Reisekoffer.

Die Worauenfrauen sind ebenfalls sehr geschickte Flechterinnen. Sie nehmen dazu ein bestimmtes Rohr, das sich sehr gut spaltet, lang, ohne Absätze ist und wovon sie den binsenartigen Kern gut abstreifen können; aus diesem Rohr flechten sie ihre Schläuche, Körbe, Siebe und gewöhnliche kleine Koffer. Diese haben die Gestalt eines Kästchens, sind doppelt mit dazwischen gelegten Blättern geflochten und für einige Zeit auch wasserdicht.

Die Südseeinsulaner machen Fächer aus künstlichem Grasflechtwerk, das mit Muschelkalk weiß gebleicht ist.

Schürzen flechtet man aus Cocosfasern und beklebt sie dann mit rothen Federn; sie werden gemeinhin beim Tanze zum Schmuck getragen. Oft sind sie auch auf Bananenblätter befestigt und werden als Stirnband angelegt; sie haben eine rautenförmige Gestalt. Auf einer Knieschürze mit sternförmigen Figuren, die wir im Original gesehen, stießen die Sterne mit den Spitzen zusammen und wurden mit kleinen rothen Federn und Muschelkorallen aufgeputzt.

Die Fußböden ihrer Häuser sind mit geflochtenen Matten gedeckt, eben so findet man vor dem Eingang der Hütten Matten. Diese Matten sind entweder gestreift oder gemustert. Auch die Schiffssegel für die Canots werden mattenartig geflochten. Solches Segel hängt in einem viereckigen Rahmen, der es von allen Seiten einfaßt, und kann weder eingerefft noch ganz eingenommen werden.

„Die Matte ist gebreitet," ist so zu sagen ein Losungswort, es heißt, daß die Feier, welche eben bevorsteht, beginnen werde. Auch das Brustschild der Krieger ist ein Geflecht: ein plattes Gerippe von geflochtenen Zweigen, woraus zwei aus Cocosfasern geflochtene Streifen von Mattenwerk, in Gestalt eines halben Mondes, befestigt und diese wiederum mit grünen glänzenden Taubenfedern dicht bedeckt sind; zwischen denselben stralen drei Halbzirkel von Haifischzähnen hervor, welche hinten durchbohrt und mit Fäden angeheftet sind. Der Rand des Schildes ist mit langem weißem Hundehaar, das aus den niedrigen Inseln nach Tahiti eingeführt wird, eingefaßt.

Halsbänder werden in viereckiger Form von wohlriechenden Grasarten geflochten. Die zu Kleidern bestimmten Matten zieht man entweder bei regnigtem Wetter oder beim Fischfang an; sie werden theils aus Rinden, theils aus einer Art Flachs geflochten.

Die Matten der Sandwichinsulaner werden aus Bananenblättern geflochten und wie die übrigen Zeuge nach verschiedenen Mustern mit allerlei Farben verziert. In einigen ist der Grund bloß grün und mit rothen Vierecken und Rauten gefleckt, andere sind strohfarben mit grünen Flecken, wieder andere mit geraden oder wellenförmigen rothen und braunen Linien gestreift. Diese Arbeit übertrifft in Rücksicht der Dauer sowohl wie der Feinheit und Eleganz alles Mattenwerk in der ganzen Welt. Die Hängematten werden mit der bloßen Hand geflochten und zur Fertigung der kleinen und größeren sind zwei Jahre erforderlich. Sie sind so kunstreich gearbeitet, daß man sie für wirkliche Gewebe halten könnte.

Die Mexikanerinnen machen die feinsten Teppiche von Palmenzweigen oder Rohr mit unterschiedlichen Figuren ohne Vorbild, bloß aus dem Kopfe; sie flechten von zart geschlitzten Palmen auf Damastart die schönsten ganz leichten Hüte aus einem Stück. Auch Beutel und Netze werden künstlich von Chambina geflochten. Man zieht von den langen schmalen Blättern dieser Palmen die dünnen Häutchen ab, trocknet sie in der Sonne und dreht daraus feinere oder stärkere Schnürlein, die dann auch verschieden gefärbt werden. Die Hängematten, Angelschnüre, Siebe und ähnliches Geflecht und Geschnür wird ebenfalls aus diesen Pflanzenfasern gemacht. —

Statt der Matten bedient man sich aber auch der Hängenetze, um darin zu schlafen, welche man Hamaen nennt. Sie werden aus dünnen Schnüren so gestrickt, daß der Darinliegende bequem in beliebiger Stellung ruhen kann. Diese Netze sind entweder aus Palmenfaserschnüren gemacht oder aus den Fäden gedrehter Baumwolle, aus denen man ein Netz arbeitet, das etwa 6 Zoll große Maschen hat. An jedem Ende werden Stricke aus Silbergras oder den bandförmigen Blättern des Ilo, die sie Ita vissieri nennen, gemacht. Die Caraiben färben sie roth. Eine thätige Frau beendet eine Hängematte in einem Tage.

An der australischen Ostküste sind die Netze im Allgemeinen nur klein aber sehr nett und sauber gearbeitet. Der starke Faden besteht aus einer flachsartigen Substanz und ist so fest wie Bindfaden. Andere sind aus der Haut und den Eingeweiden von Thieren gemacht. Die Netze bestehen aus großen, sehr künstlich in einander verschlungenen Augen, jedoch ohne geknüpft zu sein.

Dagegen verfertigen die Frauen der Noatkasund-Bewohner einen Kleiderstoff, der lediglich durch die Bildung von Knoten seine Festigkeit gewinnt. Die Fäden zu dieser Knüpfarbeit werden nicht gesponnen oder gedreht, sondern das fasrige Material wird sogleich auf einem Stocke ausgebreitet, der auf zwei andern in die Erde gesteckten befestigt ist. Die Arbeiterin setzt sich mit untergeschlagenen Beinen dazu und macht nun anstatt des Durchschusses, vermittelst geflochtener Fäden, Knoten durch den aufgezogenen Fadenhanf; die Fäden laufen etwa einen halben Zoll weit auseinander und bilden einen sehr weichen Stoff, der freilich nicht so dicht wie das eigentliche Gewebe ist, aber dennoch die Luft nicht durchläßt. Das Ganze ist also der erste Anfang der Weberei und in der Art gemacht, wie die chinesischen und europäischen Binsenmatten, deren horizontal festgesetzte Fäden verbunden sind.

Der Handel mit geflochtenen Decken in Indien ist heute noch ein bedeutender, da solche sowohl bei den Europäern, wie bei den Eingeborenen stark im Gebrauch sind. Man macht sie auch von allen Arten und Größen, um den verschiedensten Anforderungen genügen zu können.

Die Kunst des Mattenflechtens, welche uns hier vorzugsweise beschäftigt, da das Rundgeflecht einer andern Gruppe von Formenarbeiten angehört, war bei den alten Aegyptern zur höchsten Vollkommenheit gebracht; ja es sind seit jener Zeit bis heute keine technischen Fortschritte in diesem Arbeitsgebiete gemacht worden. Doch nicht allein daß die Technik des Flechtens im Alterthum bereits ihren Höhepunkt erreicht, auch in dem künstlerischen Verständniß der Form, so wie der richtigen Verwendung der, dem Materiale und der Technik angemessenen Muster, sind uns die Aegypter neben andern Urvölkern heute noch Vorbild.

Aus dem Verflechten von feineren oder gröberen Grashalmen, breiteren oder schmäleren Schilf- und Baststreifen von biegsamen Ruthen, geschlitzten Rohrstengeln und dergleichen, anfangs mehr Naturfarben, später gebeitzt und mannigfach gefärbt, entstanden die ersten geometrischen Raumesabtheilungen und Musterungen, deren Urmotiv das Quadrat war, das sich dann mit der Raute und dem Sechseck zu combinirteren Gestaltungen verband.

Nach dem Prinzipe der Mattenbildung wurden später die ersten Teppiche gewirkt und gestickt.

Das Mattengeflecht ist das Grundmotiv aller getäfelten und quadrirten Fußboden- und Wanddekorationen und mancher anderen verwandten Zweige der Industrie und der Baukunst. Die Technik, die dabei in Anwendung kommt, mag die verschiedensten Richtungen nehmen, immer aber wird die

geflochtene Matte vor der gewobenen den ausschließlichen Vorzug haben, daß die Streifen, woraus sie besteht, sich nicht nothwendig alle senkrecht durchkreuzen müssen, wie das die Weberei bedingt, sondern daß auch diagonale und nach allen Richtungen hin Streifen eingeflochten werden können. Und dieser Vorzug soll in dem Geflechte auf jede Weise behauptet, scheinbar gemacht, zum Charakteristikum erhoben werden. Ein solches Gepräge tragen, wie wir bereits wissen, schon die ältesten Geflechte der Wilden und heute noch die der Irokesen in Nordamerika und mancher anderen wilden und halbwilden Völkerschaften.

Die besten Mattengeflechte werden gegenwärtig in Calcutta verfertigt; die Bordüren derselben sind immer roth und schwarz und nach ihrer Breite richtet sich auch der Preis der Matte. So kostet z. B. eine geflochtene Decke von fünfundzwanzig Quadratfuß 30 Pf. St. Man kann danach den Werth der weniger breiten bemessen. Außer diesen Matten ersten Ranges macht man andere geringeren Werthes, die ihre größte Ausfuhr nach Madras und in das meridionale Australien haben.

Die Eingeborenen brauchen jedoch die Matte noch zu vielen anderen Dingen, als zum Betreten: sie ruhen darauf beim Rauchen, sie nehmen sie zur Unterlage beim Schlafen, sie dient ihnen als Vorhang. Jeder Türke, wie arm er auch immer sein möge, breitet eine kleine geflochtene Decke vor sich aus, während er seine Gebete sagt. In vielen armen Hütten ist die geflochtene Decke das einzige Ameublement. Als Unterlage für die Füße war dieselbe eine besondere Auszeichnung für zu ehrende Personen. So mußte bei den Wilden der Häuptling auf die Matte treten, wenn er zu seinen Schaaren redete.

Die Arbeit des Mattenflechtens ist eine angenehme und wenig beschwerliche, und würde unseren Frauen gewiß nicht weniger gelingen, als den Indierinnen, die sich zu Tausenden damit beschäftigen.

Die Anfertigung der Matten geschieht in folgender Weise: man setzt die Binsen drei Tage hindurch den Einwirkungen der Sonne aus, und ehe man sich jener bedient, läßt man sie eine Stunde lang im Wasser weichen, und spaltet sie dann in Streifen.

Wenn der Rand der Matte ein farbiger sein soll, so weicht man die hierzu bestimmten Binsen in einer rothen oder andern Farbflüssigkeit so hoch, als man will. Dann streicht man die Binsen aus und spannt sie auf.

Was das künstlerische Arrangement unserer Matten betrifft, so können die zu Ceylon und Borneo angefertigten zur Richtschnur dienen. Die Ausstellungen von London und Paris zeigten solche von bewunderungswürdiger Schönheit, namentlich erregten die durchsichtigen, mit rother Seide unterlegten geometrischen Muster großen Beifall.

Alle dergleichen Matten werden in Indien von einer bestimmten Arbeiter-Kaste angefertigt, welche sich ausschließlich dieser Arbeit widmet. Die Muster sind verschiedenartig variirt und die Naturfarben mit lebhaften, durch Beizen gewonnenen Farben, untermischt. —

Gewiß eben so alt als das Mattengeflecht ist die Kunst des Verknüpfens. Der Knoten ist das erste und bleibende technische Symbol und hat bei Allem, was verbunden und verknüpft wird, geradezu eine urweltliche Geltung. Als Kunstsymbol erhielt der Knoten zugleich mystisch-religiöse Bedeutung, die sich stets und überall an derartige Ueberlieferungen aus den ältesten Anfängen der Civilisation knüpft, und das sicherste Erkennungszeichen für sie ist. Auch ist unter ihnen keine von so tief greifender und zugleich allgemein verbreiteter Geheimbedeutung, wie der mystische Knoten, der notus Herculea, die Schleife, das Labyrinth, die Masche, oder unter welcher verwandten andern Form und Benennung dieses Zeichen sonst auftreten mag. Es ist in allen theogonischen und kosmogonischen Systemen das gemeinsame gültige Symbol der Urverkettung aller Dinge, der Nothwendigkeit, die älter ist, als die Welt und die Götter, die Alles fügt und über Alles verfügt. Der heilige Fitz ist das Chaos selbst, das verwickelte, sich selbst verschlingende Schlangengewirr, aus welchem alle ornamentalen Formen, die „bindend- und verkettendthätigen" hervorgingen, in welche sie, nach vollendetem Kreislaufe der Civilisation, unabänderlich zurückkehrten. Wir begegnen ihm daher in vollstem Wucher und zwar fast immer gleich, oder doch im Wesentlichen nahe verwandt, am Beginne und am Schlusse jeder großen Gesellschaftsexistenz; auch selbst Formen, die aus seiner veredelten Auffassung hervorgegangen sind, finden sich in auffallender Aehnlichkeit bei Völkern, die nicht die geringste Gemeinschaft oder Namensverwandschaft mit einander zu haben scheinen — und doch, wenn etwas für das Dogma eines gemeinsamen Ursprungs aller Nationen spricht, so ist es die Gemeinschaft dieser und einiger ihm verwandten Traditionen und ihre gleiche Bedeutung bei Allen, als Kunstsymbol, so wie in mystisch-religiöser Beziehung." (Semper.)

In seiner ersten Anwendung diente der Knoten nur dazu, zwei Faden- oder Flächenenden fest mit einander zu verbinden, und der Weberknoten, der noch jetzt bei uns als der festeste gilt, ist auch der älteste und am frühesten zur Netzbildung bei der Fischerei und der Jagd in Anwendung gebrachte. Bei den Alten, die selbst wilde Thiere in Netzen fingen — nicht wie wir nur Fische und Vögel, auch Eber, Stiere und andere mußten diese Knüpfarbeiten von ganz besonderer Festigkeit sein, wie sie eben dem Knoten, gegenüber der Masche, zukommt. Jeder Knoten ist nämlich in sich selbst fest verbunden, so daß die Zerreißung des einzelnen Gefüges das übrige Netzwerk nicht stört, wogegen die Auflösung einer Masche auch die aller übrigen zur Folge hat. Jeder zerrissene Knoten kann daher leicht ausgebessert werden, und das ist eben der besondere Vorzug, den das geknüpfte Netz vor dem gestrickten voraus hat.

Im Alterthume war der spanische und nach ihm der kumäische Hanf zu den geknüpften Netzwerken der beliebteste und berühmteste, weil er mit seiner großen Festigkeit zugleich auch eine ungemeine Feinheit vereinigte. So wird erzählt, daß diese fast unzerreißbaren Netze bei ihrer Haltbarkeit doch so fein waren, daß man darin Eber fangen konnte und ein Mann deren so viele auf dem Rücken zu tragen vermochte, als nöthig war, um damit einen großen Wald zu umstellen.

Von den griechischen Netzen erzählt Xenophon: „Die Fallnetze sollen aus feinem karthagischem Lein sein; desgleichen die Weg- und die Stellnetze; letztere müssen jedoch von stärkerer Arbeit sein wie jene, mindestens 12—16fadig drillirt. Die Höhe der Ersteren beträgt etwa fünf Spannen ($3^1/_2$ Fuß), aber die Länge der Wegenetze 2—5 Klafter und die der Stellnetze zwischen 10 und 20. Dabei die Weite der Maschen nicht über sechs Zoll. Zudem müssen die Wegnetze längs den Säumen mit Schleifen, die Stellnetze aber eben dort mit Ringen versehen sein, und endlich die (durch die äußeren Maschen derselben zu ziehenden) Leinen aus starken Stricken bestehen. Ihre Aufstellung geschah an sogenannten Forkeln oder hölzernen Stangen in fortlaufend gleicher Höhe, so daß dann die Größe dieser, abhängig vom Terrain, auch demgemäß, um sie bequem in den Boden zu stoßen, zugespitzt waren." (H. Weiß, Kostümkunde.)

Außer zu Fangnetzen bei Jagd und Fischerei wurde die Knüpfarbeit alsbald auch zu Brustharnischen verwendet, nur waren die Netzlöcher dann sehr klein und drängte sich Masche an Masche, Knoten an Knoten, und die Fäden wurden aus drei- bis vierhundert Drähten zusammengedrillt. Namentlich beschäftigten sich die Aegypter viel mit Netzwerkarbeiten aller Art; so verfertigten sie auch zierliche Perlennetze, welche den Römerinnen, Griechinnen, Indierinnen und Hetruskerinnen zu Kopfbedeckungen dienten, wie später auch den Frauen des

Mittelalters. Diese Benutzung führte zu den Zier- oder Schmucknetzen, die namentlich in Indien als Kopf- und Halsbedeckung ihre höchste Vollendung erhielten; aber auch die Spanierinnen wissen nicht nur mit künstlerischem Geschicke zierliches Netzwerk zu bereiten, sondern dasselbe auch äußerst geschmackvoll als Haarputz und leichteste Körperumhüllung zu gebrauchen. In der Baukunst ist das Netzwerk eine bekannte Flächenverzierung und wird namentlich da gern als symbolischer Schmuck angewendet, wo der Gedanke des Verbindens und Verknüpfens ausgedrückt werden soll, wie z. B. bei den Bansen der Vasen und ähnlichen Wülsten und bauschigen Theilen. —

Wenn wir den Knoten vorzugsweise das Element des Knüpfens nennen müssen, da die Fäden nur durch diesen zusammengehalten die Netzmasche geben, so die leicht auflösbare Masche das des Strickens und Wirkens, bei welchen Arbeiten der Knoten verpönt ist. Die gestrickte Masche wird durch Umschlingen der Nadel mit dem Faden, Durchziehen und Abstricken zu Wege gebracht. Da der Charakter des Strickwerks vornehmlich der des elastischen Umspannens und Anschmiegens ist, so strickt man auch meistens mit weicher Baumwolle oder Wolle, statt mit hartem festem Garn. Schon die assyrischen Krieger der späteren Zeit trugen Tricot-Beinkleider und die Aegypter benutzten eine besondere Art Strickwerk zu ihren Perrücken.

Die Zwickelstrickerei gehörte früher zu den Kunstprodukten der Handstrickerei; diese Geschicklichkeit ist aber jetzt durch die Maschinen ganz verdrängt worden. Das Gestrickte hat aber durch die ihm eigenthümliche Elasticität noch immer einen bis jetzt von keiner Arbeit erreichten Vorzug, und aus diesem Grunde beschränkt sich diese Arbeit bei uns auf das zum Bekleiden des Körpers, zum Anschmiegen und Wärmen Bestimmte. Eine durchsichtige Strickerei kann daher nur als Randverzierung gelten, oder da, wo sie sich dicht anlegen und doch nicht wulstig sein darf, wie bei einem Halstuch oder Shawl, oder in Garn und Seide bei den verschiedenen Beutelformen, die jedoch, sobald sie einen Inhalt von bestimmter Schwere aufzunehmen haben, besser geknüpft als gestrickt werden. Da, wo die Maschine dasselbe zu bieten im Stande ist wie die Handstrickerei, muß jene eintreten, z. B. bei dem monotonen Strumpfstricken, womit man schon kleine Kinder plagt, und wo die Last und Dauer der Arbeit, besonders bei feinen Strümpfen in gar keinem Verhältniß zu dem Produkte derselben stehen.

Die Masche ist auch das Element der Häkelarbeit; an die Stelle der Nadeln tritt hier das Häkchen. Zum Stricken gehören mindestens zwei Nadeln; gehäkelt wird nur mit einer Nadel, die ein Häkchen hat und einen etwas dickeren Stiel. Das Gehäkelte ist seltener als Gestricktes dicht, sondern mehr durchsichtig und à jour gearbeitet, indem man meistens mehr Maschen in die Luft als dicht häkelt. Durch das mehrfache Umschlingen des Fadens um die Häkelnadel und dem Abhäkeln derselben werden größere und kleinere Löcher gebildet. Auf unserer Häkelmustertafel ist das Dicht- und Hohlhäkeln in progressiver Fortentwicklung bis zur Spitzenkante gegeben, wobei wir noch bemerken, daß die Häkelspitze sich mehr durch ihre Rundbogen von der gestrikten unterscheidet, die Rund- und Spitzbogen hat, welche letztere beim Häkeln nur mit sehr feiner Baumwolle ausgeführt werden dürfen, wenn sie nicht wulstig sein sollen.

Dem Häkeln eignet das geometrische Muster auf Decken, Bezügen und Borten, wogegen Rosenguirlanden, Papagaien und dem ähnliche Gegenstände, wie wir sie in weißer Baumwolle gehäkelt als Fenstervorsätze, Tischdecken, Gardinen u. s. w. ausgeführt sehen, höchst unästethisch und stilwidrig sind. —

Das Filetmachen ist eine Schlingarbeit, die nur aus Hohlmaschen besteht und mittelst des Fadenlegens, Durch- und Festziehens gebildet wird. Der Faden ist dabei um die Filetnadel, welche die Hälfte der Länge einer Stricknadel hat und oben und unten gespalten ist, so oft gewunden, als es die Weite der Gabel gestattet, deren beide Spitzen sich über dem Faden federartig schließen. Außerdem ist zu dieser Arbeit ein Stäbchen erforderlich, um welches der Faden geschlungen wird. Die Breite des Stäbchens bestimmt die Größe der Maschen. Bei gemustertem Filet werden Stäbchen von verschiedener Breite und Dicke angewendet. Zur Filetarbeit gehört ein sehr fester und gleichmäßiger Faden: Hanfzwirn oder gedrehte Seide. Der klare Filet als solcher wird nur sehr selten, außer zu Kopfnetzen angewendet; gemeinhin dient er als Grund zur Auflage- oder Durchzieharbeit, wobei natürlich, wie auch beim Häckeln, das Quadratnetz für die Figurenbildung, welche die Grenze der geometrischen Combinationen nicht überschreiten darf, maßgebend wird.

Die feinste und zarteste Frauenarbeit ist die Anfertigung der Zwirn-Spitze, insbesondere die mit der Nadel aus feiner Hand gearbeiteten oder die guipure. Diese ist auch das älteste Spitzenwerk und die verschiedenen Arten desselben haben nur nach und nach verschiedene Benennungen erhalten.

Die „Rosenspitzen", die „portugiesischen", „malthesischen" und andere Spitzenarbeiten gemahnen in ihrer Feinheit und Zartheit an das Gespinnst, welches Arachne mit so großer Feinfühligkeit in die Luft zieht, doch unterscheidet es sich sehr vortheilhaft von jenem Luftgespinnst durch seine Dauerhaftigkeit.

Das Alterthum kannte unseres Wissens nach die Anfertigung der Spitze nicht; diese ist ein Produkt mittelalterlicher Kunstfertigkeit; ja über den Ausgangspunkt der Klöppelspitze sind die Gelehrten selbst nicht einmal einig, da man die lange als Erfinderin anerkannte Barbara Uttmann, aus Sachsen in St. Annaberg gebürtig, deren erste Klöppelarbeiten sich vom Jahre 1567 her datiren, nicht mehr als solche gelten lassen will.

Im Allgemeinen sind die belgischen und französischen Klöppelspitzen die berühmtesten.

Der Prozeß des Spitzenklöppelns ist eine Art Gemisch von Weberei, Zwirnerei und Flechtung. Das Muster der meisten Spitzen wird durch ein Zusammengreifen der Fäden hervorgebracht, (Fig. 1.) der Grund dagegen durch Flechtung der Fäden (Fig. 2.) oder durch einfaches Zwirnen (Fig. 3.) erzeugt.

Man unterscheidet spanische, sächsische, brüsseler, mechler, valencienner, holländische und Lille-Spitzen; außer diesen noch Chantilly-, Honiton- und Buckingham-shire-Spitzen; endlich Blonden- oder Seidenspitzen.

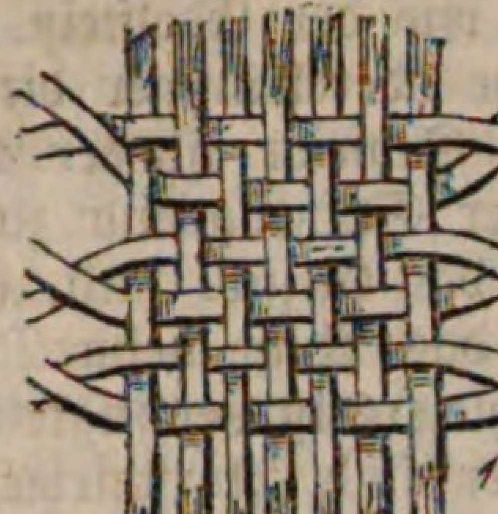
Die älteste bekannte Spitzenart ist die in Leinwand hohl gearbeitete. Erst wurden die Faden ausgezogen und dann mit Stichen ausgenäht oder übersponnen, wobei stets geometrische Muster entstehen mußten, wie solche in den mittelalterlichen Altardecken noch erhalten sind. (Tafel XI.)

Eine andere Art berühmter Spitzen, die unter der Bezeichnung brüsseler „Points" gilt, wurde auf einer Pergamentunterlage, auf welcher man das Muster vorzeichnete, ausgeführt. Den Grundstich points à l'aiguille zeigt Fig. 4. Erst später wurde der Grund geklöppelt, und noch später mit Maschinen gemacht.

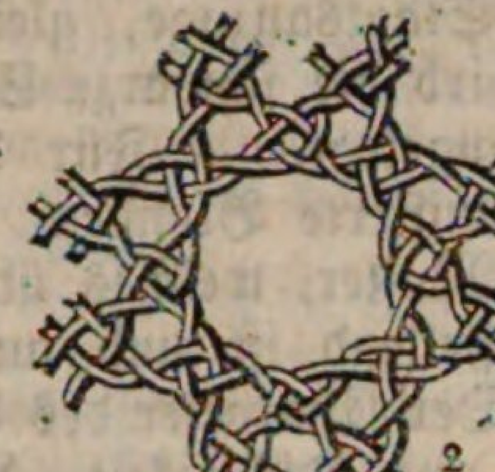
Die geflochtenen Spitzen — plated lace — genannt, sind von den in Leinwand gearbeiteten oft schwer zu unterscheiden. Namentlich finden sich unter den großblumigen spanischen Spitzen viel geflochtene in der Art, daß sie auf einem Netzgrunde ausgeführt werden, welches aus einem Gezwirn von Fäden besteht, die sich zu einem Geflecht vereinigen. (Fig. 5.)

Die Valencienner Spitzen sind flach, die Muster ohne diejenigen Fadenumrisse, wie sie an den brüsseler und mecheler Spitzen sich zeigen und auf einem Grunde, oder aus Geflecht besteht. (Fig. 5.) Das Muster ist auf diesem Grunde oder Netze mit dem Webestiche (clothing stitch) angefertigt.

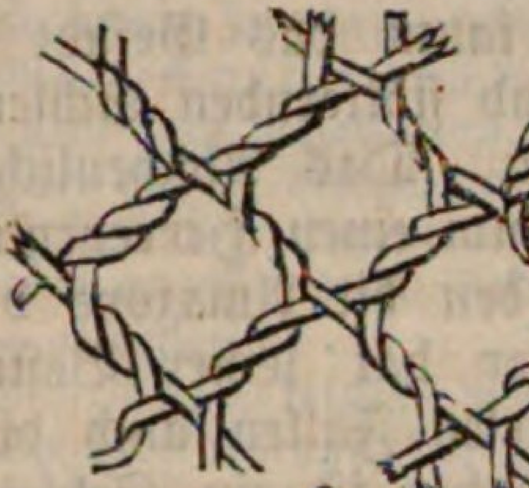
Von den mit der Nadel gemachten Spitzen sind die Points d'Alençon immer noch die reichsten; sie sind mit



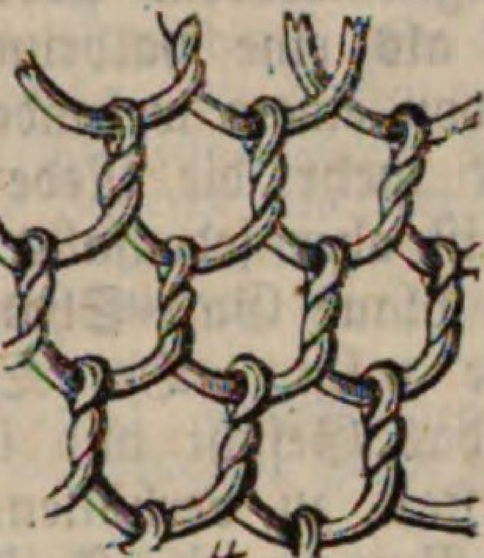
1



2



3



4

den altportugiesischen und den modernen brüsseler Spitzen dem Prinzipe nach gleich. Figur 6 zeigt den Stich für den Grund, Figur 7 den für das Muster oder die Füllung. Dagegen gelten die Arbeiterinnen zu Caen, Bayeux und Chantilly für die besten der Welt im Anfertigen der schwarzen Spitzen-Châles.

Auch die französische guipure ist gegenwärtig vorzüglich. Früher wurde diese Art nur zu Maltha angefertigt und erst seit etwa vierzig Jahren ist ihre Fabrikation in Frankreich eingeführt. Dennoch bleibt die Alençoner die Königin der Spitzen, besonders ihrer außerordentlichen Feinheit halber; man zieht sie ihrer Weiße und Haltbarkeit wegen vor, wenngleich die belgischen Spitzen noch über dieser stehen.

Die Nachfrage nach weißer und schwarzer guipure vermehrt sich von Tag zu Tag, und die Zahl der Frauen, die sich mit Anfertigung derselben in Frankreich beschäftigen, ist nicht geringer wie die der Bastflechterinnen in Indien.

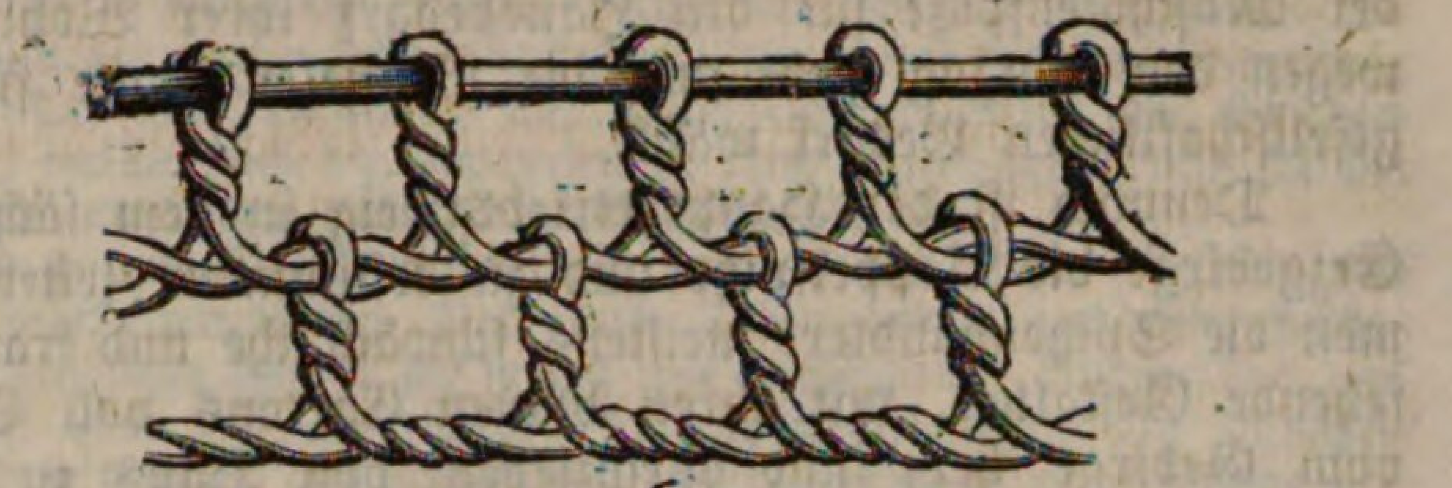
In England begann man erst zur Regierungszeit der Königin Elisabeth Spitzen zu klöppeln und damals hauptsächlich zu Beerton in dem Kirchspiel von Leeds; doch obwohl diese Spitzen von großer Vollkommenheit waren, wurden sie viel geringer geschätzt als die venetianischen und flandrischen. Shakespeare, der zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts eine Komödie und „die zwölf Nächte" schrieb, macht darin eine Anspielung auf die Fabrikation der Klöppelspitze, indem er sagt:

„The spinsters and the knitters in the sun and the free Maids, that weave their threads with bones Do use to chant it."

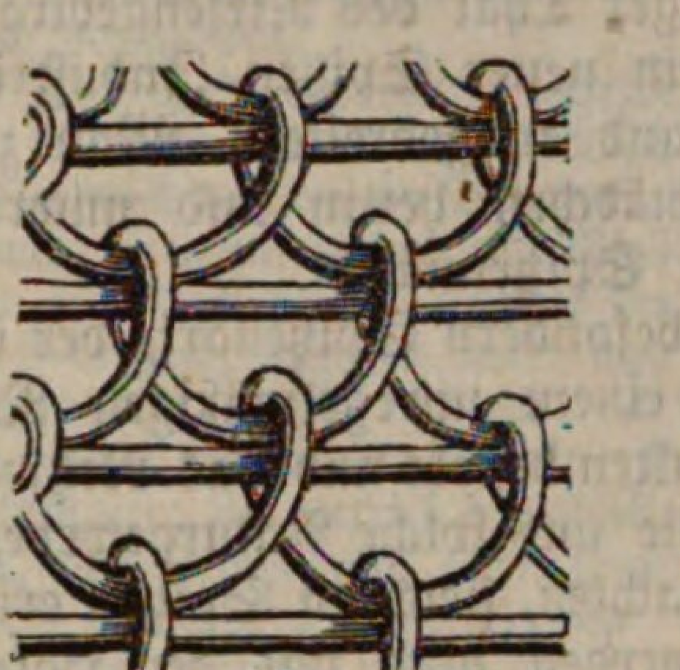
Auf dem Kirchhofe zu Honiton findet sich auch eine Kupferplatte zur Erinnerung an James Ridge, einem Spitzenhändler, der 1617 gestorben, und es ist wahrscheinlich, daß die Kunst, Klöppelspitzen zu machen, durch die exilirten Protestanten der Niederlande im Jahre 1572 eingeführt wurde.

Die Baptisten verdammten den Gebrauch der Spitze für die Bekleidung und beschränkten denselben auf das Allernothwendigste. Auch erzählt uns die Geschichte Altenglands, daß 1668 die Dragoner des Lord Churchill bei dem Spitzenhändler William Bird stürmisch einbrachen und für dreihundert Pfund Sterling Spitzen mitnahmen.

Im Jahre 1750 gab es sehr viel Spitzen zu Lyme Regis, wo man für die Königin Charlotte ein Spitzenkleid machte, das unter dem Namen des Lymer-Spitzenkleides bekannt ist. Später, als die mechanische Spitzenfabrikation eingeführt und die Spitzenhandarbeit fast gänzlich vernichtet wurde, hatten die Spitzenhändler viel zu leiden, bis endlich die Königin Adelaide diesem Industriezweig einen neuen Aufschwung gab. Die Spitzen zu dem Hochzeitskleide der Königin wurden auf dem Kissen gemacht, indem man den



6



7



5

Faden über Rollen legte, wie bei dem Klöppeln. Doch haben die Spitzen von Honiton das Besondere, daß ihr Muster nur aus Blumen und Blättern besteht, die man dann auf das Netz näht.

Sieben- bis achttausend Frauen sind in Devonshire stets mit dieser Art Arbeit beschäftigt, welche sie bei sich zu Hause machen, und diese Industrie ist immer noch im Steigen. Man nennt alle in der Gegend von Devonshire gearbeiteten Honiton-Spitzen. Das Spitzenkleid in der Ausstellung war das größte und berühmteste Stück, das man je in guipure gearbeitet hat. Es kostete vierhundert Guineen.

Die besten Brüsseler Spitzen sind ihrer außerordentlichen Feinheit und Schönheit wegen berühmt; sie sind aus Flachs gemacht, der in der Nähe von Hal und Rebecque wächst und gewöhnlich in zwei Klassen getheilt: Brüsseler plate und point.

Die points sind ganz mit der Nadel gemacht und die ersteren auf dem Kissen, ähnlich der Honiton-Spitzen im Charakter.

In früheren Zeiten, als der Spitzen-Webestuhl zu Mecheln und Brüssel von der Mutter auf die Tochter erbte, war die Handarbeit auf den möglichst feinsten Flachs beschränkt. Der Grund, gleichviel ob Klöppel oder Nadelspitze, wurde aber nur in schmalen Streifen von einem bis drei Zoll Breite gemacht, welche man dann fein zusammensetzte, so daß die Verbindungen unsichtbar waren.

Diese feine Arbeit war natürlich sehr theuer. Eine Besatzspitze von vier Zoll Breite kostete oft zehn Guineen, die Elle und ein Schleier fünfzig bis hundert Guineen.

Seitdem das schöne Netz durch die Maschine zu Nottingham gemacht ist, wird dieses als Grund gebraucht, auf welchem die mit der Hand gemachten Blumen oder Zeichnungen aufgenäht waren, was man Applikation nennt, und deren Aehnlichkeit mit den ächten so groß ist, daß es den besten Richter zu täuschen vermag. Die Spitzenarbeiterinnen in Brüssel theilen sich in Klassen: die, welche die Blumen machen, in plated, in pointed und in wirklichem Grund. Ferner die, welche den Grund zu den Blumen machen; sechstens die, welche die Fäden befestigen; siebentens die, welche auf das Netz festnähen; achtens die, welche die points nähen und den wirklichen Brüsseler Gazepoint, mit Ausnahme des Alençoner Stiches.

Die Mechler Spitze, die in Mecheln und Antwerpen gemacht wird, ist in einem Stück auf dem Kissen gearbeitet und ihre Besonderheit besteht darin, daß ein Faden die Außenlinie der Blume umgiebt, wodurch sie das Ansehen einer Stickerei erhält.

Die sächsische Spitze ist in Deutschland die erwähnenswertheste, doch wird dieselbe im Verhältniß zu der Mühe, die ihre Anfertigung macht, nur gering bezahlt, weil man

der Maschinenspitze für den Hausbedarf ihrer Wohlfeilheit wegen den Vorzug giebt und die Brüsseler Kante für den gesellschaftlichen Bedarf wählt.

Dennoch ist der Hauptbetriebszweig in dem sächsischen Erzgebirge die Klöppelspitze und zu bestimmten Zeiten kommen die Spitzenhändler, meistens schwächliche und krankaussehende Gestalten, mit ihren blauen Cartons voll Spitzen vom Gebirge her, und durchziehen, von Haus zu Haus gehend, die benachbarten Länder und Ortschaften.

Auch in dem Hirschberger Thal des Riesengebirges hat sich vor fünfzehn Jahren ein neuer Spitzen-Industriezweig mit der Nadel in freier Hand ausgebreitet. Man zog für diese Arbeit kleine Bauermädchen heran und unterrichtete sie mit großem Erfolge im Spitzennähen.

Noch haben wir einer besondern Spitzenart, der irischen zu erwähnen, welche aus einem unregelmäßigen Netzwerk mit untermischten Knotenpunkten besteht und das Netzwerk der Pflanzenfasern nachahmt, wie uns solche Naturgewebe, wenn wir sie durch die Lupe betrachten, stets an Spitzen erinnern.

Die irischen Spitzen werden auch mit der Häkelnadel nachgeahmt.

Die Spitze als solche bleibt in ihrer Anwendung auf den Einsatz und den Besatz beschränkt. An den untern Rand des Rockes, wo derselbe den Boden berührt und dem Staube Preis gegeben ist, setzt man keinerlei Spitzen. Das Spitzenmuster, die Breite und die größere oder geringere Feinheit der Spitzen richten sich nach dem Stoffe, der damit besetzt wird oder den die Spitze als Einsatz durchbricht. Der Spitzenschmuck wird bei sehr verschiedenen Veranlassungen angelegt, und die echte Spitze gehört zu einem festlichen Staatsanzuge, gleich wie der Edelstein. In der Trauer wird die schwarze Spitze oder häufiger die schwarze Blonde angelegt. — Für den Schleier ist der allerfeinste und ungemusterte Blonden- oder Spitzengrund zu wählen, da jedes Muster, welches über das Gesicht fällt, für dessen Züge entstellend ist und auch das Auge beim Durchsehen hindert. Der Charakter des Schleiers ist Leichtigkeit, Durchsichtigkeit und Dichtigkeit, daher sind Florschleier die empfehlenswerthesten, ganz stilwidrig aber Filetschleier, wie sie jetzt getragen werden. Ueberhaupt ist der Schleier jetzt nicht vielmehr als eine halbrunde, kaum das Gesicht deckende Maske, von einem wehenden und flatternden Schleier kann gar nicht mehr die Rede sein. Das Abscheulichste von Schleier ist aber jedenfalls der um einen Herrencylinderhut geknüpfte blaue Gaze-Shawl, den die Amazone bei einer Cavalcade trägt. Der Schleier hat seiner Bestimmung gemäß, das Gesicht und in vielen Fällen auch die ganze obere Gestalt zu verhüllen. Daher ist ein Schleier, der nur zum Putz an eine Coiffüre geheftet wird und schärpenartig vom Kopfe herabhängt, ohne das Gesicht zu decken, gleich wie unsere modernen Brautschleier, ein Widerspruch. Bei vielen Völkern ist indeß die Sitte der Verschleierung bei Trauungen noch üblich und für diesen Zweck wird dann der große faltenreiche Schleier von dichtem Florstoff in Anwendung gebracht. Bei ernsten Feierlichkeiten wird der weiße oder schwarze Schleier angelegt. Zum Schutz gegen die Luft und zur Schonung der Augen ist der grüne oder der blaue Schleier rathsam.

Tafel I. u. II. Seidenstickerei auf Leinwand. Die Figuren werden im Webestich, d. h. in Stichen, die der Länge nach dicht neben einander liegen, auf grobe Leinwand gestickt. Die Formen sind demnach nur geradlinig-geometrische, aber in Betreff der Farbe ist jede harmonisch-wirkende Zusammenstellung, ohne irgend welche Beschränkung, erlaubt. Diese Arbeit kommt schon bei den Aegyptern vor, hatte aber besonders im Mittelalter eine hohe Blüthe erreicht.

Tafel I. Figur 1—5 sind Seidenstickereien auf Leinewand aus dem Mittelalter; sie dienten kirchlichen Zwecken.

1. Saumverzierung. Auf grobe Leinewand wird der Grund gelblich-weiß (Naturfarbe der Seide) gestickt, das dunkelschraffirte Kreuz ist violett, das eine Zickzack grün, das andere rosa. Die über die Fläche regelmäßig verstreuten Quadrate wechseln — an ihrer Schraffirung kenntlich — violettgrün und rosa ab.

2. Fragment einer Stola. Die Figuren sind lichtgrau auf einem dunkleren gelblich-granen Grunde.

3. Bruchstück einer Flächenverzierung von einer Manipel. Hier sind die Farben an ihrer Schraffirung in der Weise kenntlich, daß die dunkelste Schraffirung dunkel-grün bedeutet, die etwas lichtere sattroth, die noch lichtere roth und die hellste grün-grau.

4 und 5. Vorder- und Rückseite einer Stola mit mäanderischem Dessin. Bei beiden Figuren sind die Farben, die eine Skala vom Dunkelen zum Hellen haben, durch die Schraffirung angedeutet. Bei Figur 4 bedeutete die dunkelste Schraffirung violett, die nach ihr kommende roth-braun, dann kommt grün, roth, hellblau, rosa und schließlich weiß.

Auf der Rückseite gehen bei Figur 5 die Farben von der dunkelsten Schraffirung — violett — zu grün, roth, gelb, weiß. Das Muster selbst besteht aus mäandrischen Figuren im Quadrat, die nebeneinander gereiht sind und in Form und Farbe regelmäßig abwechseln. Das Ganze ist durch einen Rand eingeschlossen.

Tafel II. 1. Saumverzierung eines türkischen Handtuches aus Brussa. Der Grund besteht aus der natürlichen Leinwand, die einen zarten, ins Grün-gelbliche spielenden Naturton hat. Auf diesem sind die Rautenfiguren mit goldenen und veilchenfarbigen Faden gestickt. Auf unserer Zeichnung bedeutet die dunklere Schraffirung violett, die hellere Gold. Original im deutschen Museum in Berlin.

2. Aegyptische Linnenstickerei. Das Muster ist im „Stil von Semper" veröffentlicht und stammt aus einem ägyptischen Grabe zu Saquâra, das der ältesten Zeit angehört; dieses zierliche Nadelwerk ist somit vielleicht über 6000 Jahre alt. Dort war es auf einer Tunika aufgenäht, ist aber jetzt noch als Decke mustergiltig, denn es spricht das Prinzip der Deckengliederung am vollkommensten aus: Mitte, Mittelbild und Umrandung treten jedes in seiner Weise heraus und wirken im Ganzen auf das Beste zusammen. Die Stickerei ist so auszuführen, daß Hell und Dunkel in derselben Farbe nüancirt erscheinen. Am Besten wird man thun, einen neutralen Ton zu wählen, z. B. violett-grau, das im dunklen Ton den Grund und im hellen die Figuren bildet. Eben so könnte grünlich-grau oder irgend ein anderer leichter neutraler Ton gewählt werden.

Tafel III—VI. Die Flechtarbeit. Sie ist die Grundlage aller Flächendekorationen und hatte schon bei den Wilden und den ältesten Culturvölkern, namentlich den Assyrern, Aegyptern, Indiern und Chinesen ihre vollkommene Ausbildung erreicht, sowohl was die Formenbildung und Farbenzusammenstellung, als auch was die Technik betrifft. In beiderlei Beziehung stehen in der Gegenwart unsere civilisirten Völker weit zurück. Was wir Mustergültiges im Flechtwerk haben, stammt entweder aus der ältesten Vergangenheit oder von den Wilden der Gegenwart, die in ihrer Ursprünglichkeit die Flechtstreifen zum Ornament gestalten und sich dabei durchweg in den ästhetischen Grenzen des Stils halten. Die Irokesen und Kaffern flechten sehr schöne Matten mit reicher Ornamentirung und die süd- und ostasiatischen Völkerschaften stellen mit ihrem einheimischen Flechtmaterial wirkliche Kunstwerke der Wand- und Fußbodenbekleidung dar. In Europa ist die Kunst des Flechtens in den Händen einer nur an den Gewinn denkenden Industrie, die weder Schönes, noch Zweckmäßiges schafft, sondern nur Massenproduktion im Auge hat und auch hier wie überall im Dienste der Mode steht. Die Frauen der Gegenwart müssen dieses Gebiet der Flächendekoration cultiviren, weil die Flechtarbeit für das Verständniß des Flächenornaments überhaupt nothwendig und weil es eine Arbeit ist, welche dem Wesen, dem Sinn und dem Geschick der Frauen angemessen, mit der sie sich auch immer, wo sie sich in ursprünglichen und natürlichen Verhältnissen befanden, beschäftigten.

Das Flechtwerk wird durch senkrecht, wagerecht und schief sich durchkreuzende und unter sich zusammenhaltende Streifen gebildet. Eine Unterlage für die zu bildenden Formen, wie bei der Stickerei, ist hier nicht vorhanden, die Formen treten nur durch die Art der Verbindung und die Verschiedenheit des dabei angewendeten farbigen Materials hervor. Die Grundmotive der Geflechte sind das Quadrat und das gleichseitige Sechseck, die in der verschiedensten Weise zur Verwendung gebracht werden müssen.

Da die Arbeit für unsere heutigen Frauen im Ganzen eine neue ist, so mußten wir uns streng in den Grenzen des in der einfachsten Weise Herstellbaren halten und konnten nur solche Formen geben, welche ohne eine mechanische Verrichtung auszuführen sind.

Tafel III. 1. Einfachstes Geflecht, bei dem sich gleichfarbige Streifen senkrecht und wagerecht durchkreuzen. Urmotiv.

2. Indisches Flechtmotiv. Je zehn Streifen bilden zusammen nach der senkrechten und wagerechten Durchkreuzung eine Einheit. Die senkrechten Streifen sind gelblich, die wagerechten wechseln in röthlicher und bräunlicher Farbe ab. Auf diese Weise entsteht eine Art Schachbrettmuster. Die Farben müssen den Naturton der Binsen haben, der auch bei den gefärbten noch durchblickt.

3. Zickzackmuster, ägyptisch. Die fein geschnitzten Rohrstreifen durchkreuzen sich wagerecht und senkrecht, so daß die senkrechten Streifen auf den als Grund wirkenden wagerechten Streifen die Zickzackfiguren bilden.

4. Quadratisches Motiv, nach einem Flechtwerk von der Insel Borneo. Die wagerechten Streifen sind im Original weißgelblich, die senkrechten, die sich auf der Zeichnung durch ihre dunklere Schraffirung abheben, dunkelblau. Dieses Motiv findet man bei allen wilden Völkerschaften, besonders aber wird es von den Bewohnern der indischen Inseln bei den Matten, die sie als Hauswände, Dächer, Lager und Hängematten gebrauchen, benutzt.

5. Brasilianisches Motiv, bei dem sich die Streifen diagonal durchkreuzen und quadratische Rahmen bilden, die ein Mittelfeld mit einem liegenden Kreuz in der Mitte umschließen. (Naturfarbe des Bastes).

6. Mattenmotiv aus Neucaledonien. Die wagerechten Streifen sind weiß-gelblich, die senkrechten violett-grau. Am Rand wechseln die hellen und dunklen Quadrate schachbrettartig ab. Die beiden Formen der Fläche wiederholen sich nach der Breite hin regelmäßig und bilden so zwei verschiedene Längsstreifen über die Matte.

7. Mattenmotiv aus Westafrika. Die Farben der Streifen sind weiß-gelb und violett-grau. Die Rechtecke wechseln so ab, daß zwischen zwei einfach violett-grauen ein lichteres mit einer halb weißgelben und halb violett-grauen Raute in der Mitte liegt. Der Rand, der besonders angesetzt wird, besteht aus Streifen, die in den Farben der Matte abwechseln.

8 und 9. Chinesisches Rohrgeflecht. Einfassungen. Rautenmotiv. Die senkrechten Stäbe haben die lichtgelbe Farbe des Rohrs, die wagerechten sind roth-braun.

10. Brasilianisches Motiv. Bei den senkrechten Streifen wechseln hellgelbe und lichtrothbraune, die sich durch die Schraffirung auszeichnen, ab; die wagerechten sind schwarz-braun.

11. Mäandermotiv aus den sundischen Inseln. Die senkrechten Streifen sind weiß-gelblich, die wagerechten wechseln — durch die Schraffirung unterschieden — dunkelblau und dunkelroth ab. Die Matte ist in die Mittelfläche, in die Bordüre und in den Rand bestimmt gegliedert. Das mäanderische Motiv ist so vertheilt, daß es im Ganzen den Eindruck der vollständigen Indifferenz macht. Die senkrechten Streifen sind graugelb.

Tafel IV. 1. Treppenmotiv nach einem australischen Geflecht. Die senkrechten Streifen sind dunkelrothbraun, die wagerechten weißgrau.

2 und 3. Flechtmotiv von einem chinesischen Koffer. Figur 2 bildet die Stirnseite, Figur 3 die Seitentheile. Die senkrechten Streifen sind schwarzbraun, die wagerechten weißgelb. In den quadratischen Rahmen sind mäandrische Dessins verwendet.

Tafel V. 1. Mattengeflecht aus Westafrika. Hottentottenarbeit. Die roth-braunen und gelb-braunen Streifen durchkreuzen sich diagonal. Auf der Fläche wechseln stets gelb-braune Felder mit solchen ab, auf denen sich quadratische Figuren vom hellen Grund dunkel abheben. Das beim Geflecht verwendete Material ist Bast. Dasselbe könnte aber auch in Tuchstreifen ausgeführt werden.

2. Quadratischer Teppich in Tuchstreifen diesen zu flechten. Die Mitte bildet ein aus Rauten zusammengesetzter Achtstern in weißgelber und brauner Farbe. Um ihn gruppiren sich acht Quadrate in grauer und schwarzer Farbe. Die vier Eckfelder sind braun und schwarz; der Rand hat einen braunen Grund, von dem sich weiß-gelbe Treppenformen mit dem bräunlich-rothen Quadrat, die sich auf der Zeichnung durch ihre lichtere Schraffirung auszeichnen, abheben. Die das Ganze umfassende Schnur ist saft-grün. Die vollgedruckten Flächen werden schwarz, die weißen weiß-gelb; die wagerecht schraffirten Flächen in den Rauten und am Rand werden braun, bei den Quadraten grau; die senkrechte Schraffirung in den Eckfeldern bedeutet roth-braun und die leichte wagerechte Schraffirung am Rand ein durch Braun etwas gebrochenes Roth.

Tafel VI. 1 und 2. Einfassungen.

3. Bordüren. Mäandermotiv nach einem Geflecht aus Borneo: die wagerechten Streifen lichtgraubraun, die senkrechten tief rothbraun

4—6. Indisches Mattengeflecht. 4 und 5 Bordüren, bei denen die wagerechten Streifen gleichmäßig zu drei und drei in schwarzbrauner und roth-brauner Farbe abwechseln. Die senkrechten Streifen sind gelb. Die orangefarbigen Streifen, welche zwischen der schwarzen Fläche Quadrate bilden, werden besonders und zwar in wagerechter Richtung eingeschoben, wodurch stellenweise ein Doppelgeflecht entsteht. Bei Figur 5 sind die senkrechten Streifen orange, die wagerechten schwarz und roth-braun. Die schwarzen Ränder müssen besonders angesetzt werden.

6. Indische Matte. Doppelgeflecht. Die senkrechten Streifen haben die naturgelbe Farbe des Rohrs; wagerecht eingeschoben werden die schwarzbraunen und rothbraunen Streifen. Der Rand ist gelb und schwarz.

Bei allen Geflechten dürfen violette Farben angewendet werden, aber immer muß die Naturfarbe des Stoffes zum Ausdruck kommen, die selbst bei dem gefärbten Material stets noch durchschimmern soll. Das Hauptmaterial für das Mattengeflecht bildeten Bast, Binsen, geschlitztes Rohr, Stroh, Tuchstreifen.

Tafel VII, Knüpfarbeit. 1. Der Weberknoten. Die Fäden der Schnurenden werden in entgegengesetzter Richtung ihrer Länge nach ineinandergezogen. Fast jedes in Gespinnst oder Gezwirn, in Fäden, Bänder- oder Strickwerk arbeitende Handwerk hat seinen eigenthümlichen Knoten; so hat der Seiler einen andern Knoten als der Schiffer, der Gürtler einen andern als der Posamentier ꝛc. Besonders künstliche Knoten sind der Kapuzinerknoten, den die Kapuzinermönche als Gürtelzierde tragen; ebenso der gordische Knoten und der Herkulesknoten, von welchen die beiden letzteren eine mystische Bedeutung haben. Die Südseeinsulaner auf Otdia besitzen sogar eine Knotenschrift, welche auch die Japanesen in ihrer Urzeit hatten und die bei den Nordamerikanern außerordentlich ausgebildet ist.

Die wilden Fischer Australiens haben kleine, aber sehr nett und sauber gearbeitete Netze. Der starke Faden besteht aus einer flachsartigen Substanz und ist oft so fest wie Bindfaden. Andere sind aus der Haut oder den Eingeweiden der Thiere gemacht. Die Maschen dieser Netze bestehen aus großen sehr künstlich in einander verschlungenen Augen, jedoch ohne geknüpft zu sein. Sie sind also von den Urnetzen und den englischen, die im Weber- oder Netzknoten gearbeitet sind, wesentlich verschieden.

2. Der Netzknoten. Derselbe ist mit dem Weberknoten vollkommen übereinstimmend. Die Maschen können verschieden groß sein.

3. Jagdnetz mit weiten Maschen. 4. Fischernetz mit engen Maschen. Beide nach Originalen aus den Pfahlbauten oder Schweizerseen.

Der Waldindier führt anstatt der Netze bei Jagd und Fischfang Pfeil und Bogen, dagegen kennt und braucht er das Schlafnetz oder die Hängematte, die entweder an Bäumen oder an Pfählen aufgehängt wird. Die Hängematte ist das wesentlichste Hausgeräth der Waldindier; sie vertritt die Stelle eines Tisches, der Stühle, des Sophas, des Bettes und aller jener Geräthschaften, mit denen das Haus des Europäers angefüllt ist. Die Hängematte ist ein großes Netz aus den Fasern verschiedener Pflanzen oder aus Baumwollenfäden; sie gewährt — zwischen zwei Pfeilern der Hütte befestigt — indem sie sich nach der Gestalt des Körpers ausdehnt, ein weiches, bequemes und dennoch luftiges Lager, das nicht gebraucht, auf Reisen zusammengerollt wird, nur wenig Raum einnimmt und nicht schwer ist.

5. Motiv eines Ziernetzes aus dem 17. Jahrhundert von der Flinterhaube einer Nürnbergerin. Die Flinterhauben wurden aus Gold- und Silberfäden geknüpft und mit goldenen oder silbernen Plättchen, hier in der Form des Vierblattes geziert. Das Ganze wurde inwendig mit weißem oder farbigem Flor gefüttert.

6. Ziernetz. Motiv: in einander gelegte Kreise; ist als Haarnetz in Seide auszuführen.

7. Motiv zu einer Tasche. Zu Figur 6 treten hier noch zwei neue Maschenarten hinzu, die mit der ersten reihenweise abwechseln. Die Ausführung ist einfach und allgemein bekannt, nur in Betreff der Stäbe sei bemerkt, daß die gedrehten nur nach einer Richtung, links oder rechts, die andern aber abwechselnd nach links und rechts geknüpft werden.

8. Dasselbe Motiv wie bei 6, nur ist der Knoten ein doppelter.

9. Einzelne Zierknoten auf einer geflochtenen Gurte. 6, 8 und 9 sind nach den Originalen gezeichnet, die sich an dem Behange eines japanesischen Pferdes, das in der ethnogr. Abtheilung des Berliner Museums aufgestellt ist, gezeichnet.

10. Die festesten Knoten werden wohl bei den ungarischen Pferdehalftern gemacht. Figur 10 giebt ein Bruchstück von einem solchen Halfter, das uns den einfachen und den dreifachen Weberknoten und zugleich den Kreuzknoten veranschaulicht.

11. Indisches Haarnetz, in grüner Seide geknüpft und mit Goldperlen, die in Zickzackreihen geordnet sind, geziert. Das Original befindet sich im Berliner Museum.

12. Motiv zu einer Jagdtasche. Das einfache Netz gibt den Grund; in diesem wechseln die Rauten und das Viereck regelmäßig mit einander ab und bilden die Musterung. Die obere Seite schließt mit einer Borte; links, rechts und unten laufen die Maschen in Franzen aus.

13. Altdeutscher Frauenkopfputz aus dem 16. Jahrhundert, nach Hefners Trachtenbuch. Motiv zu einem Netzhäubchen. Diese Netzhäubchen umschlossen den Hintertheil des Kopfes und bildeten daselbst fast die Form einer Halbkugel, indem sie durch eine Schnur, welche unten durch die Schlinge lief, zusammen gezogen wurden. Das Häubchen selbst besteht aus einem Netze von grünseidenen Schnüren, in denen rautenförmige Zwischenräume, feine quastenartige Bäuschchen von zarter grüner Seide, abermals feine grünseidene Schnüre eingezogen sind. Auf der Außenseite hängt, immer da, wo sich die Schnüre des Netzes kreuzen, ein geschlagenes Goldplättchen, welches unten rund ist und nach oben spitz zuläuft, frei herab; indem diese beim Tragen in eine zitternde Bewegung gerathen, bringen sie ein magisches Blitzen und Schimmern hervor. Der größeren Genauigkeit wegen sind einige Rauten des Netzes in Originalgröße mit dem darauf hängenden Goldplättchen zur rechten Seite (Figur 13a) und von der Rückseite (Figur 13b) auf der Tafel beigegeben, wonach die natürliche Größe des Ganzen bemessen werden kann. Die grüne Farbe des Häubchens fällt auf der innern Seite etwas mehr ins Bläuliche, als auf der äußern Seite.

Tafel VIII. Das Stricken bildet mittelst der Masche dichte Flächen, die durch die Abwechslung von erhöhten und vertieften, d. h. von krausen und glatten Maschenvertheilungen eine reiche und ganz eigenthümliche Ornamentation erhalten. Das Elastische und Dehnbare, das dem Gestrickten eigenthümlich ist, muß auf der Oberfläche desselben deutlich zum Ausdruck kommen. Die Woll- und Baumwollstrickereien, die stets bei solchen Gegenständen angewendet werden, die umschlossen und warm gehalten werden sollen, gestatten nur dichtgestrickte Musterungen während in Seide und Garn auch netzartige oder durchbrochene Muster gestrickt werden können. In jedem Falle dürfen aber nur geometrische Muster gestrickt werden; die Masche giebt gerade dasjenige Element der

Formenbildung, das am wenigsten die Ueberschreitung der durch sie gebotenen stilgesetzlichen Grenze erlaubt und von allen Frauenarbeiten ist gerade das Stricken auch am meisten bei mustergültigen Formen verblieben, wenn man sich dabei auch nicht immer bewußt wird, daß das Material, die Form und der Zweck der Arbeit sich jederzeit gegenseitig bedingen müssen. Ein gebildeter Formensinn wird sich der Monotonie des mechanischen Abzählens von selbst entschlagen und die Form des Gegenstandes, der umstrickt werden soll, sowie das Verzierungsmotiv stets vorher vergegenwärtigen und hiernach die Maschen anordnen. Schon deshalb kann und darf, wie schon erwähnt, das Stricken von kleineren Kindern nicht geübt, sondern muß dem reiferem Alter zugewiesen werden, wenn der Zweck der Arbeit ein bildender sein soll.

1. Die einfachste Art des Strickens ist rechts und links glatt; das Glattgestrickte bildet die kleinen Rinnen, das Verkehrtgestrickte die krause Oberfläche.

2. Glatt und kraus gestreift — erhöhte und vertiefte Parallelrippen.

3. Glatt und kraus gewürfelt — Rechteckflächen wechseln erhöht und vertieft regelmäßig ab.

4. Rändchen. Aneinander gesetzte Dreiecke, erhöht auf glatt gestrickter Fläche.

5. Zickzack in glatt und kraus.

6. Einfache Rautencombination, bei welcher glatt und kraus regelmäßig abwechseln.

7. Parallele Zickzackstreifen in glatt und kraus.

8. Quadratische Feldereintheilung, erhöht und vertieft.

9. Rändchen. Der Mittelstreifen oder die Bordüre ist aus aneinandergereihten, über Eck gestellten und erhöht gestrickten Vierecken gebildet; rechtwinklige Dreiecke umsäumen zu beiden Seiten.

10. Quadratisches Muster mit diagonaler Theilung, wodurch sogenannte Drehsterne entstehen.

11. Rändchen. Aneinander gereihte rechtwinklige Dreiecke schließen nach beiden Seiten ab; der Mittelstreifen gliedert das Ganze in zwei systematische Hälften.

12. Gestricktes Flechtmotiv. Auf der quadratischen Grundeintheilung vertheilen sich regelmäßig zwei hochgestrickte Längs- und Querstreifen.

13. Quadratische Feldereintheilung; Maschen und gerippte Felder wechseln regelmäßig ab.

14. Gestricktes Zopfmotiv, bei welchem die glatten Maschen gedreht abgestrickt werden und dadurch erhaben zu liegen kommen.

15. Mäanderartiges Schlängelmotiv mit gedrehten und krausen Maschen und durchsichtigen entre deux, patentartig gestrickt.

16. Randmotiv, durch schräge Parallelstreifen gemustert.

17. Zickzack mit gemusterter Füllung.

18. Längsrautenmotiv. Füllung der Raute zur Hälfte glatt, zur andern Hälfte kraus. Die obere Hälfte mit à jour Fassung.

19. Bordüre nach einem griechischen Motiv.

20. Die durchbrochenen quadratischen Felder sind der Breite nach durch erhöht gestrickte Zöpfe eingefaßt.

21. Ueber die Fläche sind dichtgestrickte Knötchen in schräger Richtung zopfartig angeordnet.

22. Ineinander gestellte Sechsecke liegen erhaben auf glatt gestricktem Grund. In der Mitte der Sechsecke wechseln reihenweise vier- und sechsseitig durchbrochene Figuren mit einander ab.

23. Rautenmotiv. Gerippte und durchlöcherte Rauten wechseln; in den durchbrochenen Figuren bilden sich wieder vier kleinere Rauten.

24. Durchbrochenes Muster; zwischen dicht gestrickten, schmalen, senkrechten Stäbchen reihen sich Löchelchen. (Patent à jour, glatt gestrickt.)

25. Schuppenartiges Muster mit Durchbrechungen und einer vertieften Mittelrippe. Die Formen drücken ein Unten und Oben aus und deshalb ist das Muster nur auf schrägen oder senkrechten Flächen anzuwenden.

26. Zopfmotiv. Die Fläche ist in Längsstreifen durch je zwei erhöhte Parallelrippen abgetheilt.

Tafel IX. Die Häkelarbeit: Ränder-, Einsatz-, Bänder- und Decken-Motive.

1. Einfache Maschenreihung. Stäbchenhäkeln.

2. Einfache Hohlmasche mit leeren quadratischen Zwischenräumen.

3. Hohle und gefüllte Quadrate wechseln ab.

4. Wickelband. Dies Muster, durch Hohlmaschen gebildet, zeigt von der Mitte ausgehend ein Streben nach rechts und links. Die beiden Rändchen oberhalb und unterhalb sind in sich selbst abgeschlossen.

5. Einfaches Zickzackmotiv. Die Zacken liegen nach innen einander gegenüber, ohne sich mit den Spitzen zu berühren. Kreuzchen, durch vier Hohlmaschen gebildet, geben die Mittelverzierung.

6. Einsatz. Mäandermotiv.

7. Einsatz. Die äußern Rändchen bilden rechts und links ineinanderliegende Zacken, dicht gehäkelt. Quergestreifte Mitte. Zwei dicht gehäkelte Streifen wechseln mit einer à jour Reihe ab.

8. Gehäkelter Besatz eines serbischen Hemdes. Die Zacken sind besonders gehäkelt und eingesetzt. In der Mitte durchkreuzen sich die gehäkelten Stäbe gitterartig. Das Muster ist so eingetheilt, daß zwei nach der Quere aneinanderstoßende Achtecke mit einem Hohlquadrat in der Mirte gebildet werden.

9. Motiv zu einer in Streifen gegliederten Decke. Echt guipure gehäkelt, aus Dalmatien. Siebzehntes Jahrhundert.

10 und 11. Kanten mit Ecken, die erstere mit Spitzzacken, die andere mit Rundbogen. Kleine Maschen bei 10; lange Maschen bei 11; bei letzterer der äußere Rand gefüllt.

Beim Stricken werden die Maschen von einer Nadel auf die andere gehoben, beim Häkeln liegen sie frei. Da die Maschen ohne weitere Verknüpfung eine durch die andere oder auch durch mehrere gezogen werden, so ist die Arbeit leicht auflösbar. Die Häkelmasche ist länglich die Strickmasche rund, demnach ist auch das gehäkelte und gestrickte à jour dadurch unterschieden, daß bei letzterem die Löcher rund, bei ersterem die hohlen Zwischenräume eckig sind.

Tafel X. Filetspitze. Das Netz ist ein quadratisches und wird entweder vorher, je nach dem Zwecke, größer oder kleiner in Garn oder Seide gearbeitet, oder auch schon fertig gekauft; in dieses Netz werden die Muster aus freier Hand mit der Nadel gearbeitet. Dieselben sind, dem Charakter der Arbeit entsprechend, dazu bestimmt, zu Einsätzen und Randspitzen verwendet zu werden. Die mit dem Quadrate und seiner Gliederung verträglichen Elemente sind der Kreis und die mehr dem Kreise oder mehr dem Quadrate sich annähernde Bogenlinie, die das Quadrat parallel oder diagonal theilende Linie, die in richtiger Verwendung und mit Beachtung der eurhythmischen Abwechslung einen unerschöpflichen Kreis der zierlichsten Muster gewähren, wovon die Musterkarte auf Tafel XI, die wir Hans Sibmachers Strick- und Spitzenmusterbuch aus dem Jahre 1597 entlehnt haben, den schönsten Beweis liefert. Dieses Buch ist von dem k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien, in Anbetracht seines seltenen Werthes durch photolithographischen Druck vervielfältigt worden und würde den guten Zweck, eine allgemeine Geschmacksverbesserung herbeiführen zu helfen, gewiß erfüllen, wenn nur unsere Schulen, Familien und Fabrikanten es ankaufen und zweckentsprechend gebrauchen wollten. Der sach- und fachkundige Herausgeber des Buches, Dr. Jakob Falke, empfiehlt es „der Beachtung nicht weniger der Privatarbeiter, der stickenden Damen als auch insbesondere der Musterzeichner" in wärmster Dringlichkeit; derselbe fügt die hier folgende Motivirung hinzu, die wir um so eindringlicher wiederholen, als wir leider nur zu gut aus Erfahrung wissen, wie wenig im Ganzen das Büchlein noch gekannt, noch weniger aber gebraucht wird.

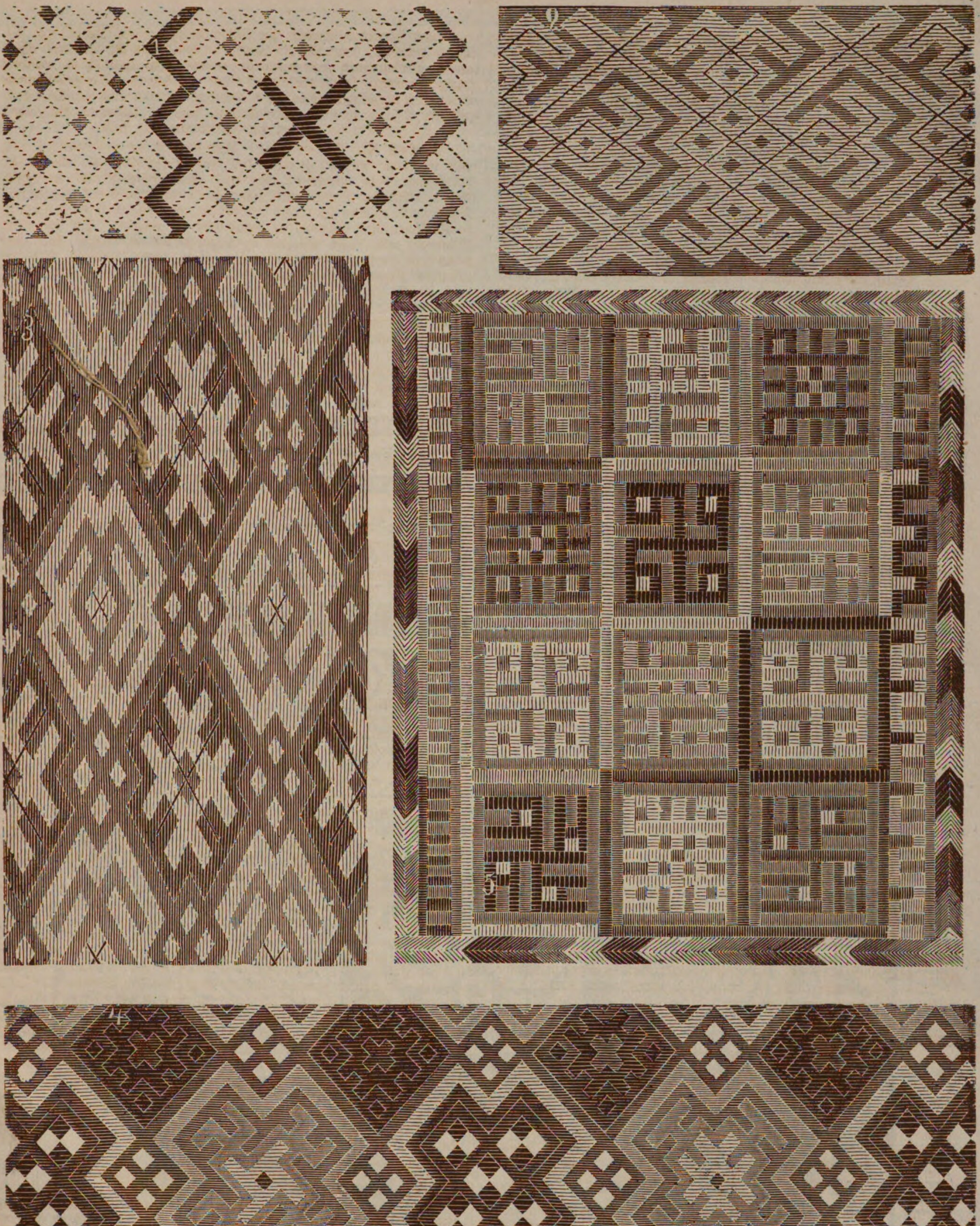
„In keinem Zweige der Industrie herrscht vielleicht heutzutage eine größere Willkür und Vermilderung des Geschmacks als in jenem weiten Gebiete, dem die Spitzenfabrikate, die Weißstickerei, die Wirkerei durchbrochener Vorhänge, Ueberzüge, Decken ꝛc. angehörten. Es waltet die Geschmacklosigkeit in gleicher Weise in der Fabrik, wie in der privaten Spitzenarbeit, die bekanntlich so weit reicht, als weibliche Hände die Nadel führen. Kaum erwacht und zur Verbreitung gekommen, verfiel das ganze Genre mit seiner Ornamentation dem barocken Geschmack. Im 17. Jahrhundert von der überladenen und regellosen Verzierungsweise der Perückenzeit, im 18. von den willkürlichen, launenhaften Schnörkeln des Rococo, die auf dem zarten und nachgiebigen Stoff noch weniger Halt und Schranke fanden, überwuchert und im 19. Jahrhundert erst der Phantasielosigkeit und dem Mangel an aller Erfindung, sodann einem ziemlich wilden Naturalismus anheim gefallen, der immer noch besser war, als seine Vorgänger, haben die Spitzen und ihres Gleichen, ihre früheste Periode ausgenommen, in ornamentaler Beziehung fast nur Muster des Ungeschmacks geliefert. Man kann sagen, je feiner, je mühevoller und kunstreicher im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts die Spitze wurde, je widerwärtiger und wüster ihre Musterung.

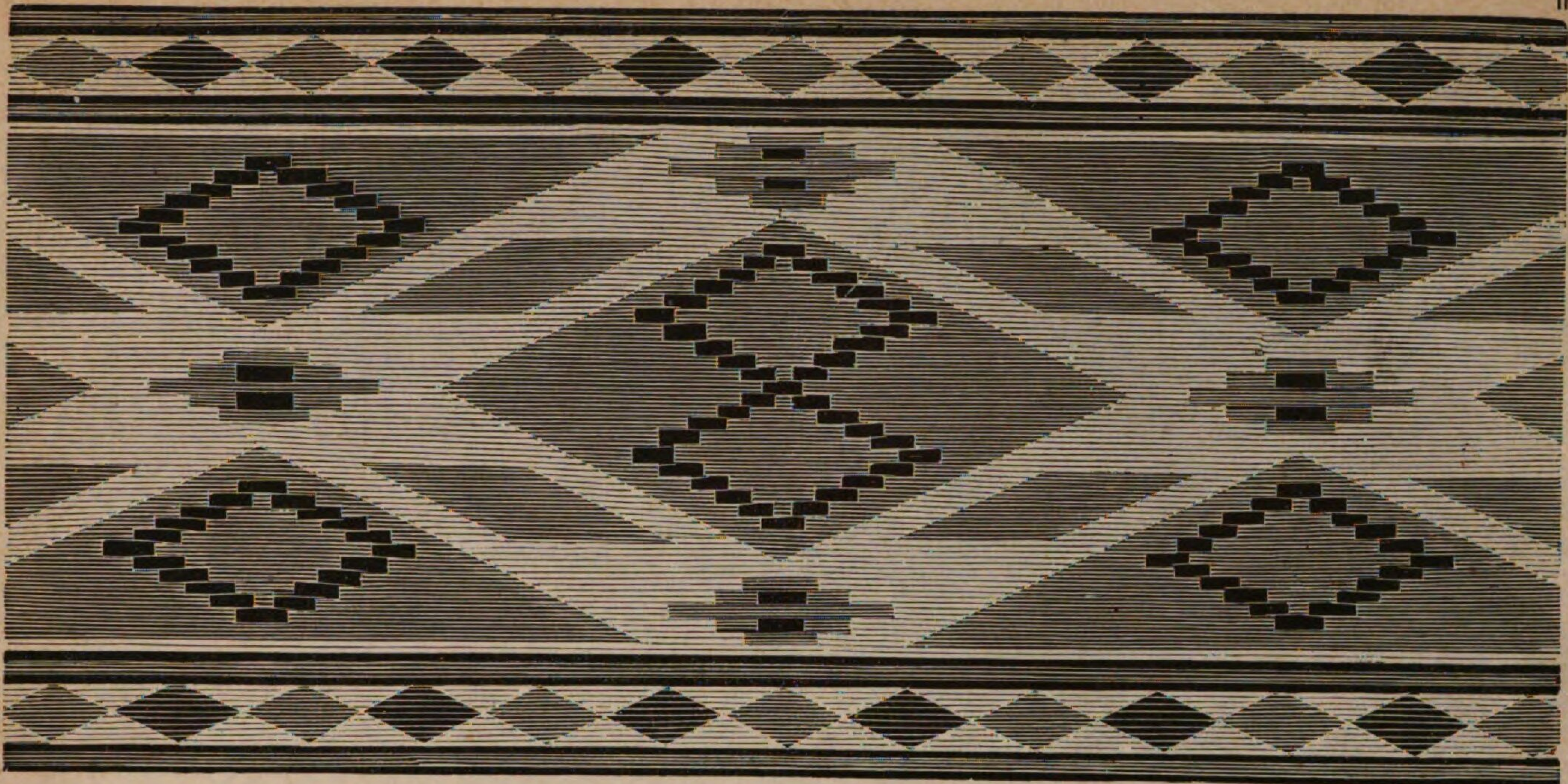
Und doch ist gerade hier eine feste, stilgerechte, stilvolle, in gewisser Weise einfache Zeichnung fast mehr noch als überall anderswo ein durchaus nothwendiges Erforderniß der Aesthetik. Denn da die Kunstmittel, welche hier Ornament und Grund in Gegensatz stellen, so gut wie gar keinen Contrast bilden, ja nur in Weiß auf Weiß oder in dem Festen und Durchbrochenen bestehen, so kann ein klares, bestimmt gezeichnetes Muster ganz allein dem Auge die Ruhe geben. Die ganze ästhetische Wirkung, da die Farbe wenigstens in den allermeisten Fällen wegfällt, beruht allein auf der Schönheit der Zeichnung. Diese aber finden wir, wenn wir die Vergangenheit des in Rede stehenden Industriezweiges prüfen, ganz allein in den Mustern des 16. und vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Da wir demnach auf diese zurückgehen, wollen wir die Generation des modernen Geschmacks, der gerade gegenwärtig eine Neubildung nach den guten, stilvollen Mustern der Vergangenheit erstrebt, auch auf unseren Industriezweig ausdehnen."

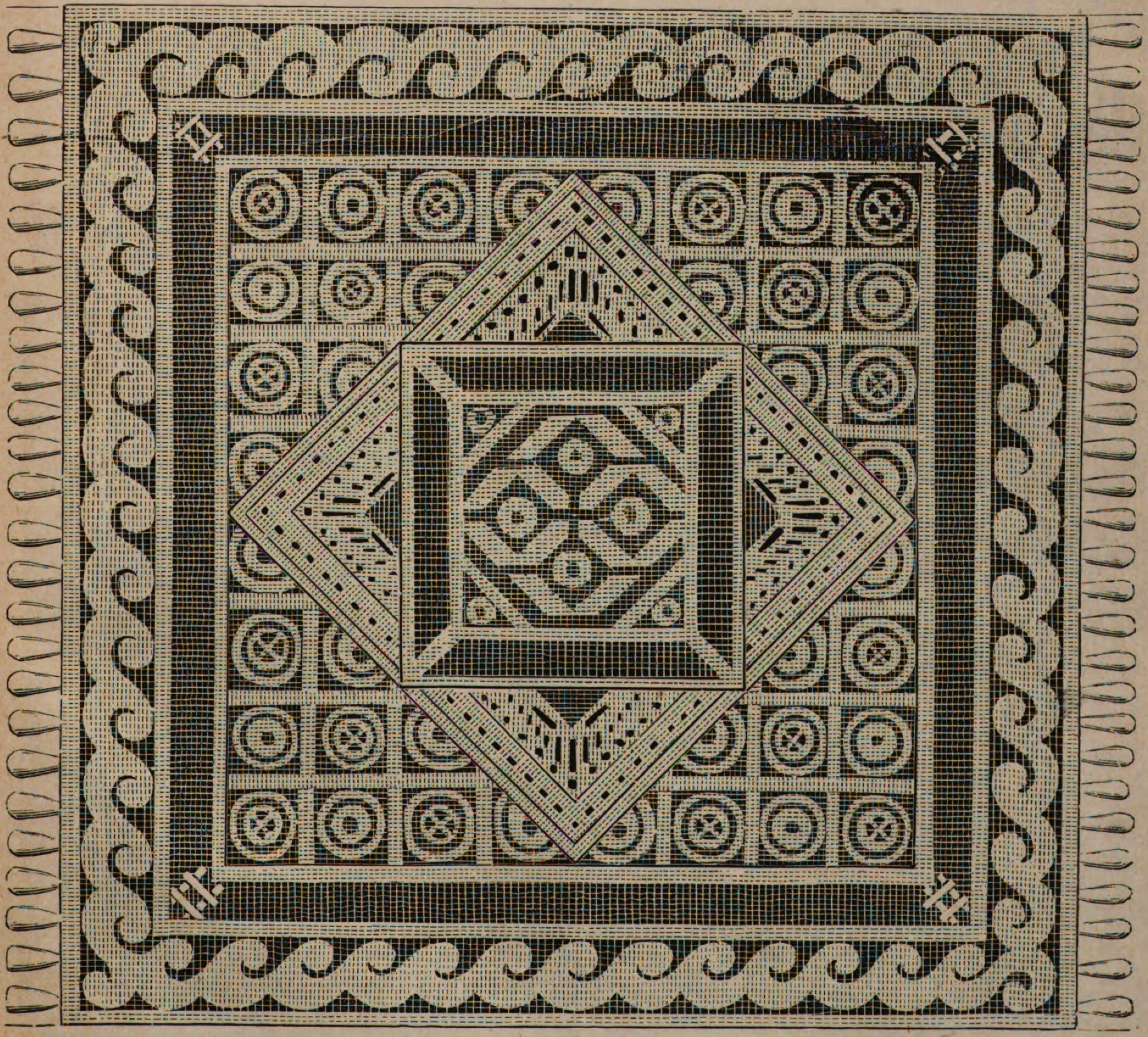
Tafel XI. Leinwandspitze. Sie ist die älteste Handspitze. Aus grober Leinwand werden Fäden ausgezogen (Figur 1) und die dadurch gebildeten Zwischenräume mit den Stichen von Figur 2 ausgefüllt. Figur 3 zeigt wie die Fäden übersponnen werden. Auf diese Weise entstehen immer nur geometrische Muster. In Figur 4—7 ist die Art der inneren Ausführung in einzelnen Beispielen gezeigt. Die in dieser Weise hervorgebrachten Musterungen wurden vorzugsweise am Ausgange des Mittelalters in wahrhafter Schönheit bei Altardecken und anderem kirchlichem und häuslichem Schmucke in der Form von Randspitzen und Einsätzen angewendet. Figur 8 und 9 sind Einsätze, 11 und 12 Ecken aus der genannten Zeit und sind Originalphotographien der Minutolischen Sammlung in Liegnitz entnommen. Die geometrische Musterung ist strenge inne gehalten.

Tafel XII. Nadelspitzen aus Venedig und Dalmatien. Figur 1—9 Einsätze, 10—12 Randspitzen. 1—8 und 10—11 sind aus dem Musterspitzenbuch von Vecellio, Venedig 1597, 9 und 12 sind dalmatinische Spitzen, von denen sich die Originalen im deutschen Gewerbemuseum in Berlin befinden.

Druck von Hermann Blanke, Berlin, Neue Promenade 4.

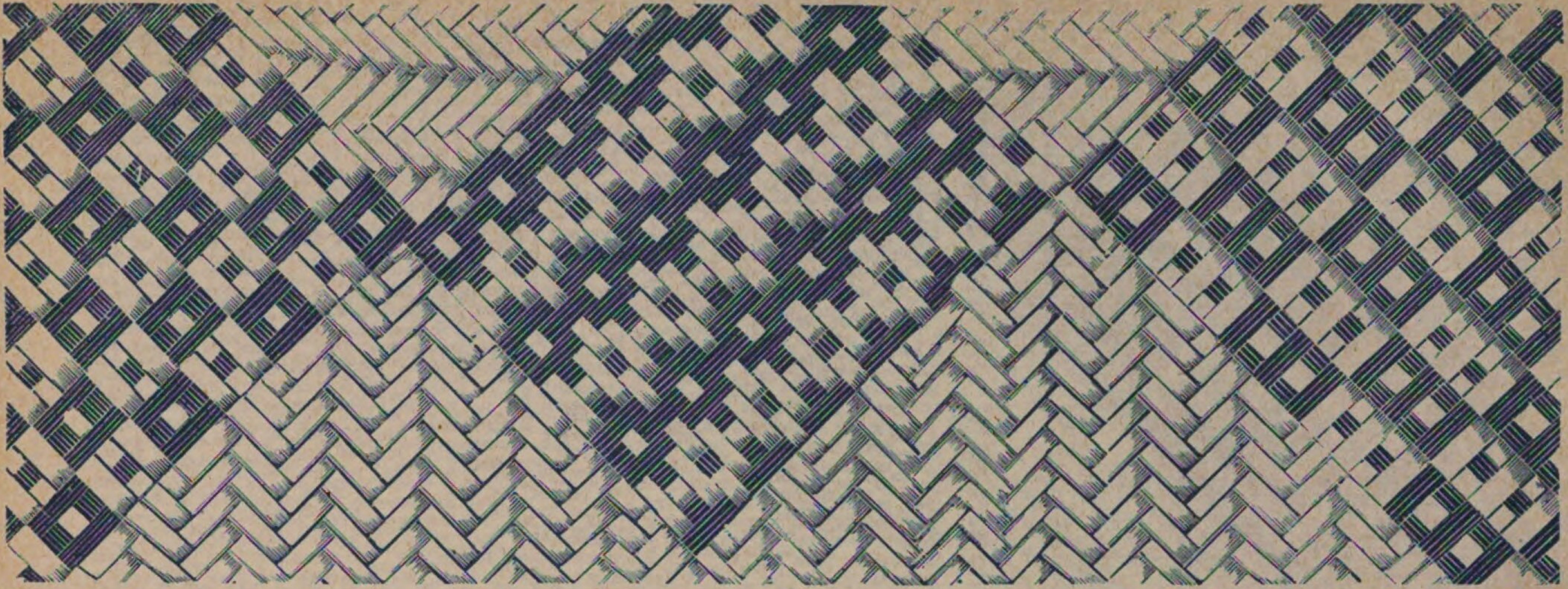






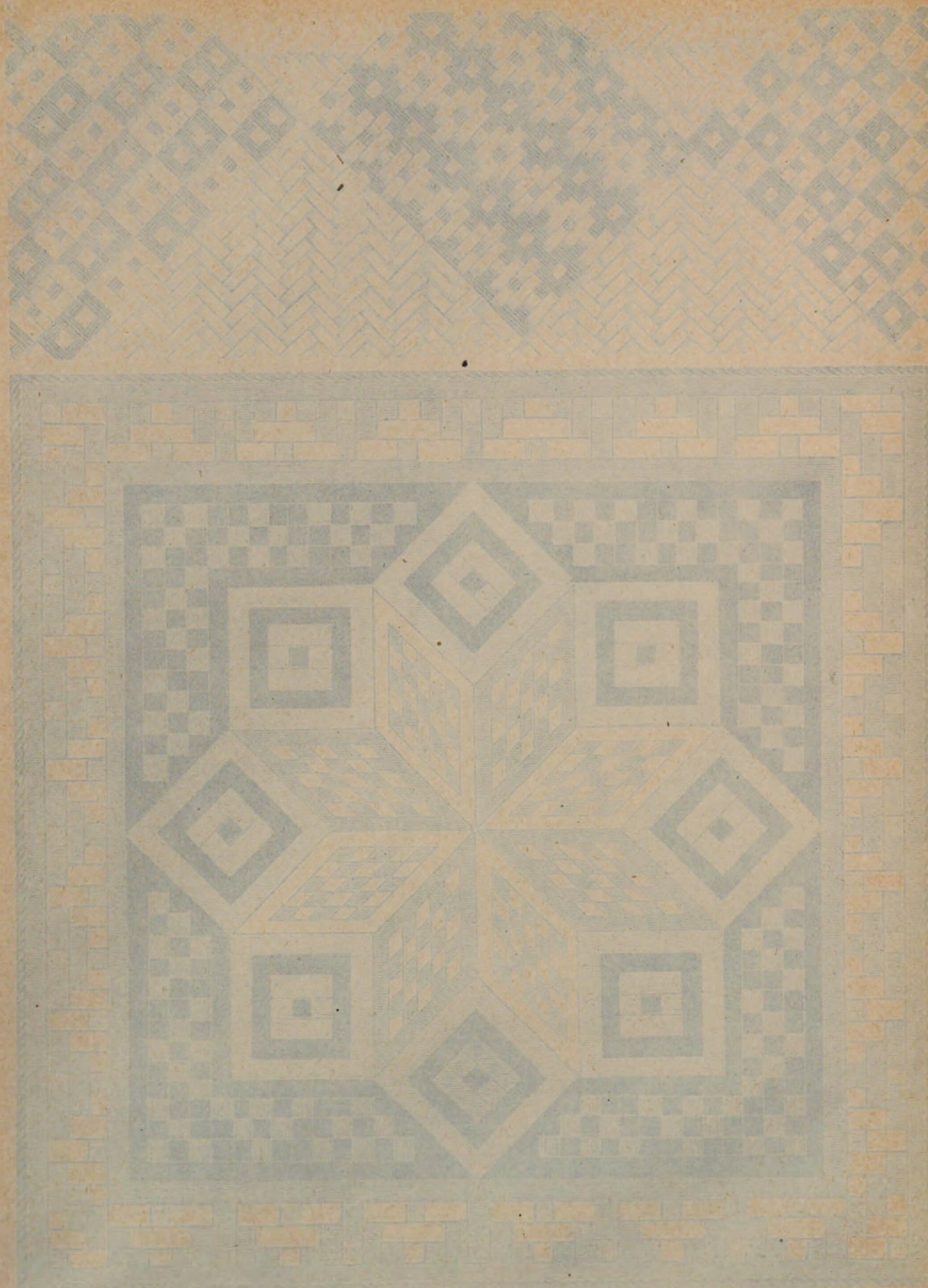




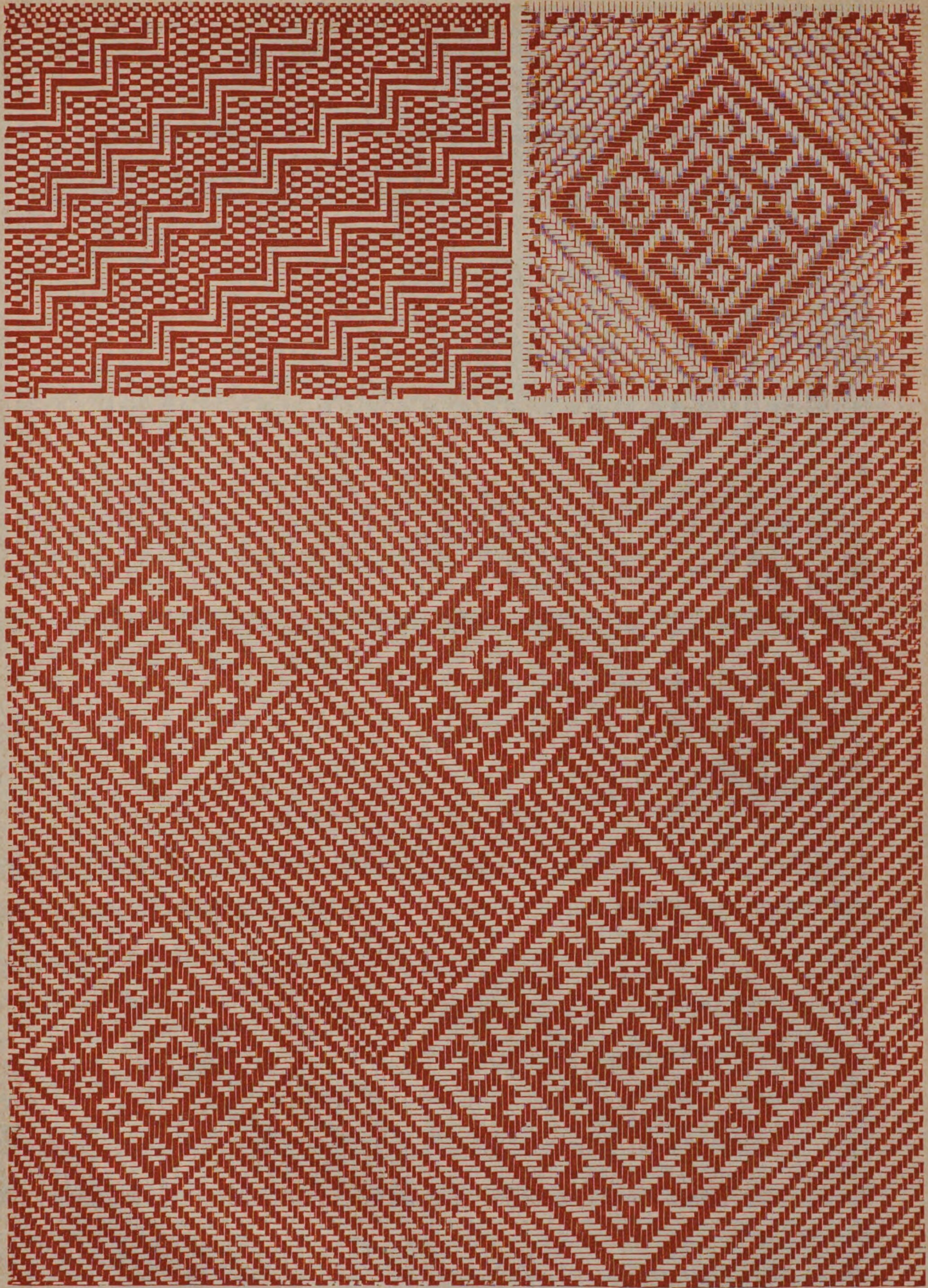


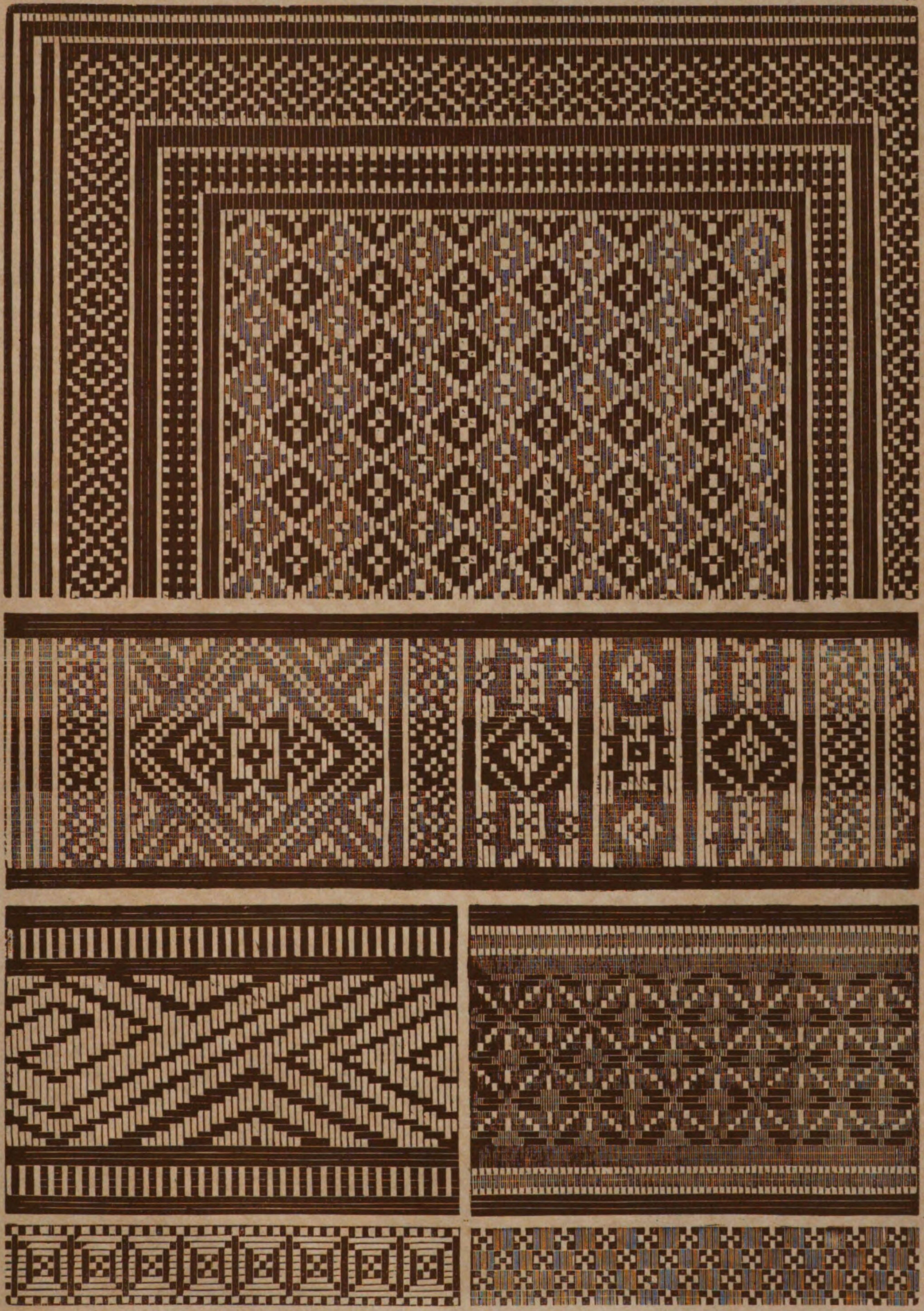


2

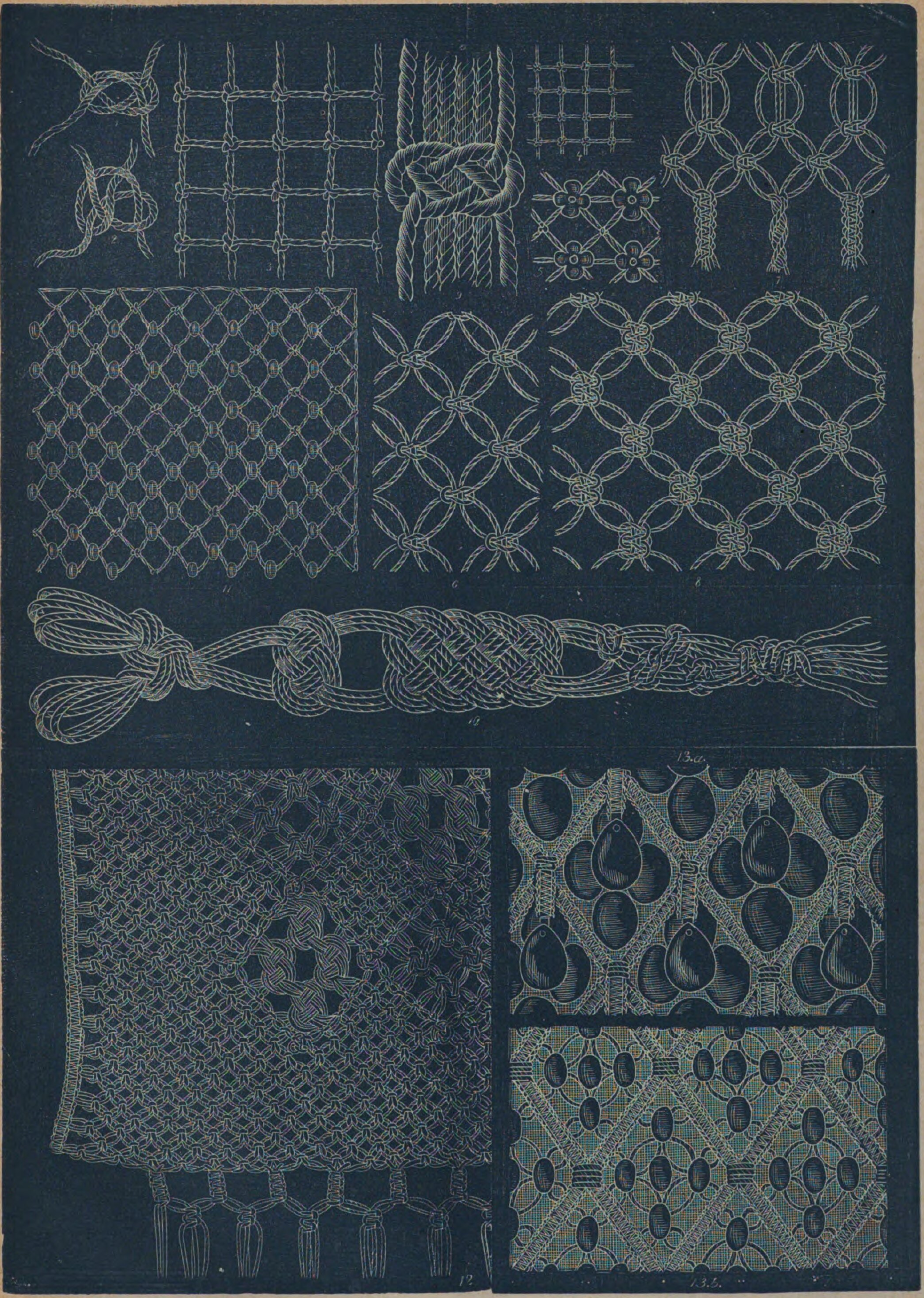


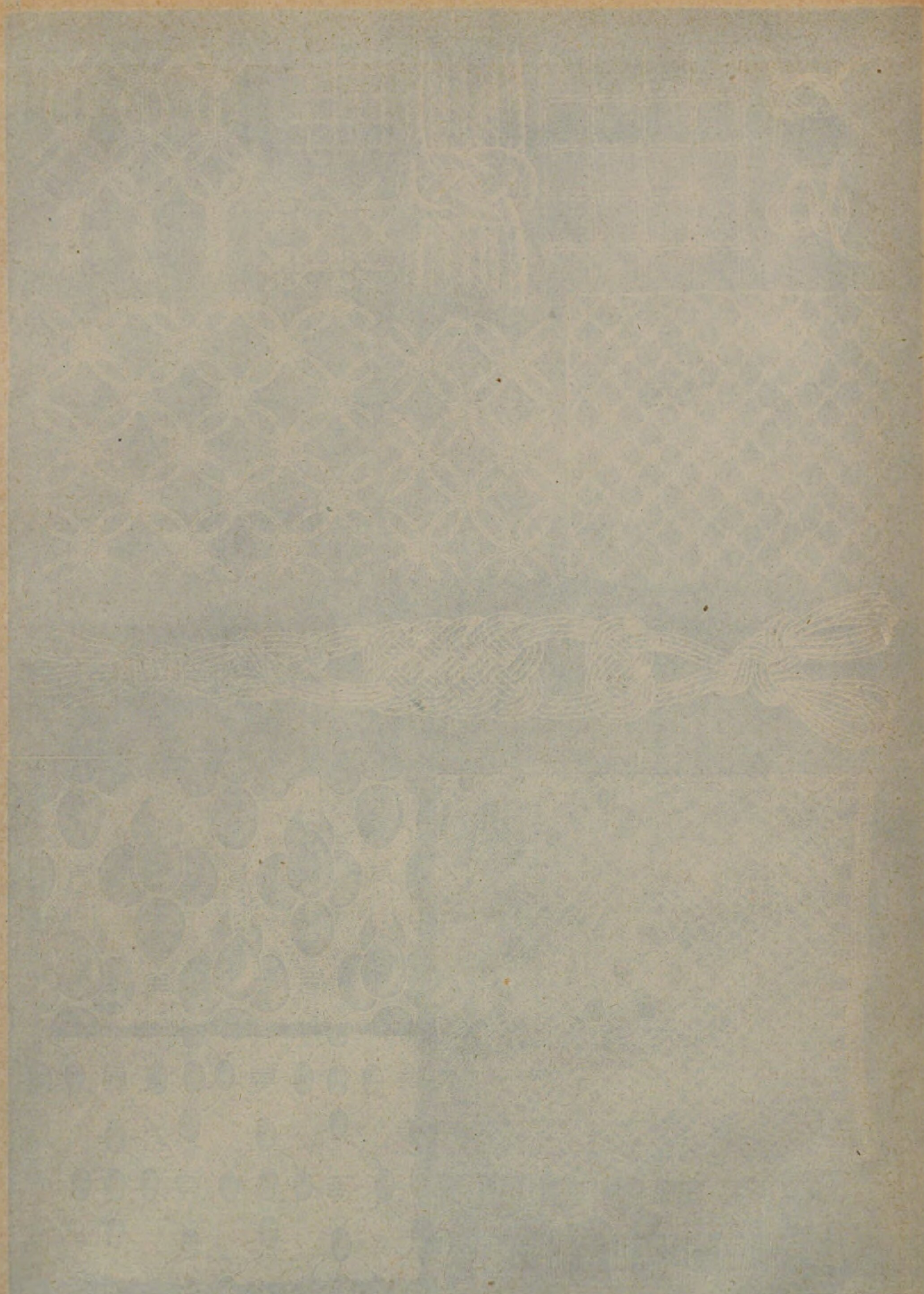
V

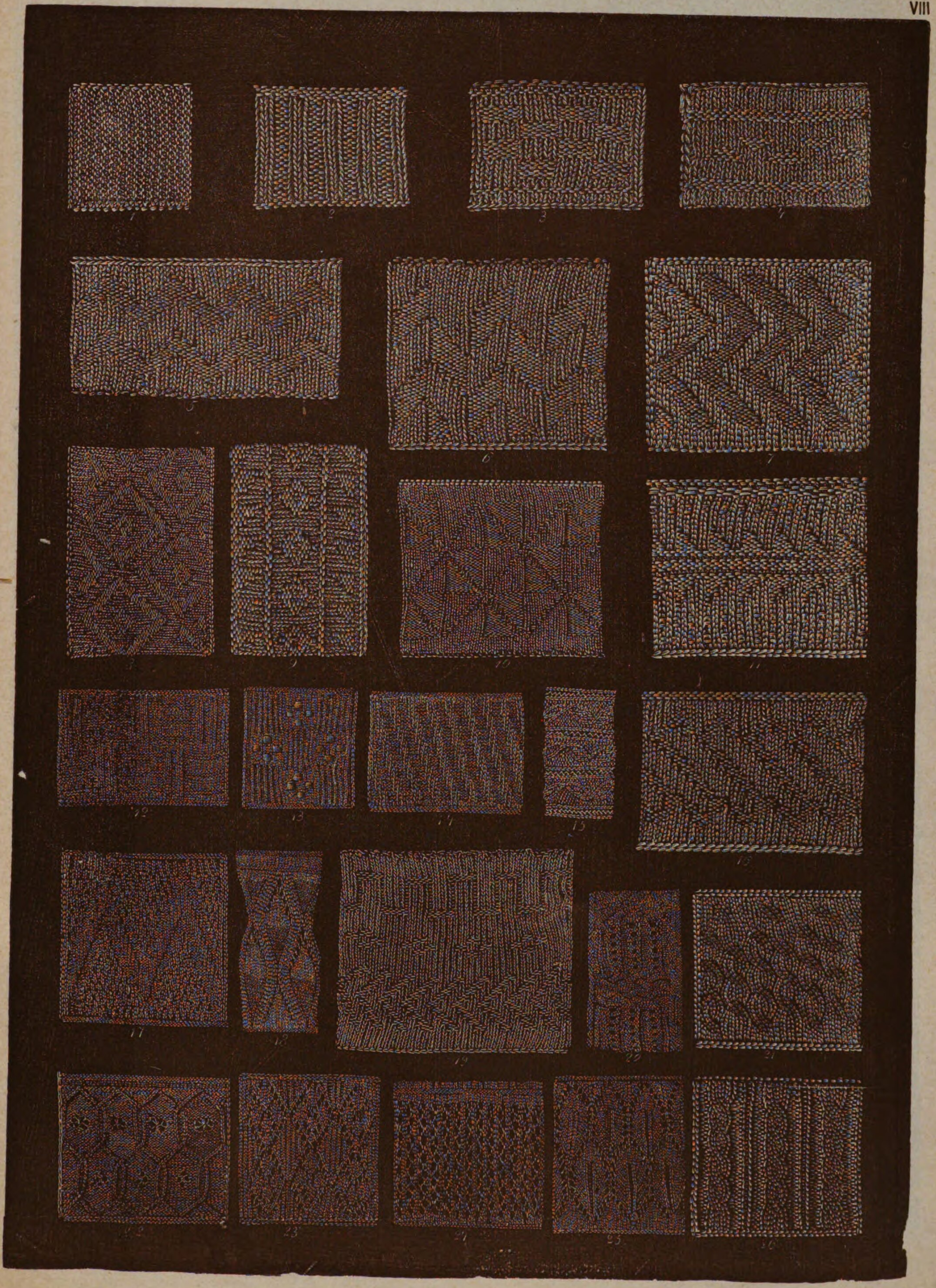


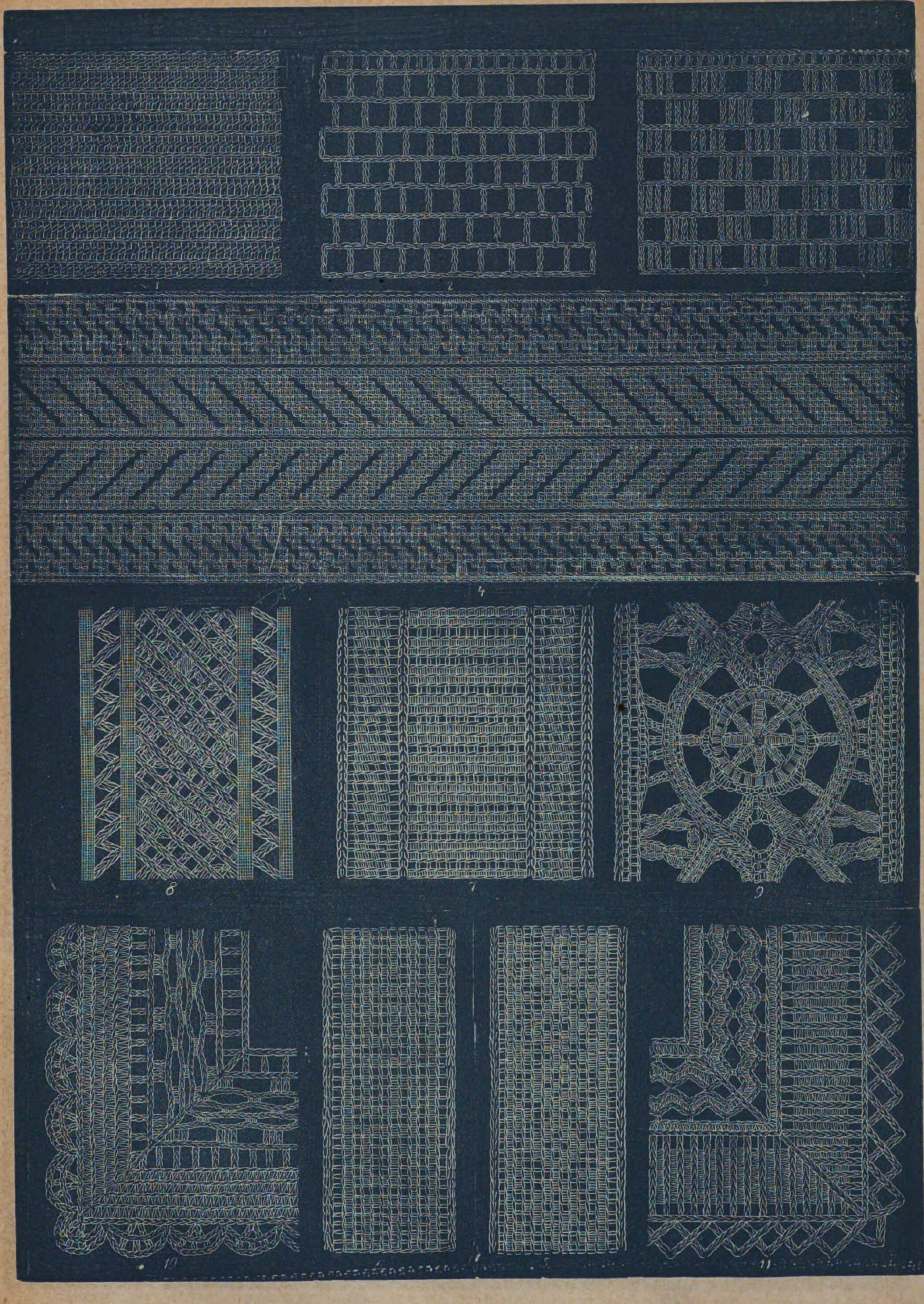


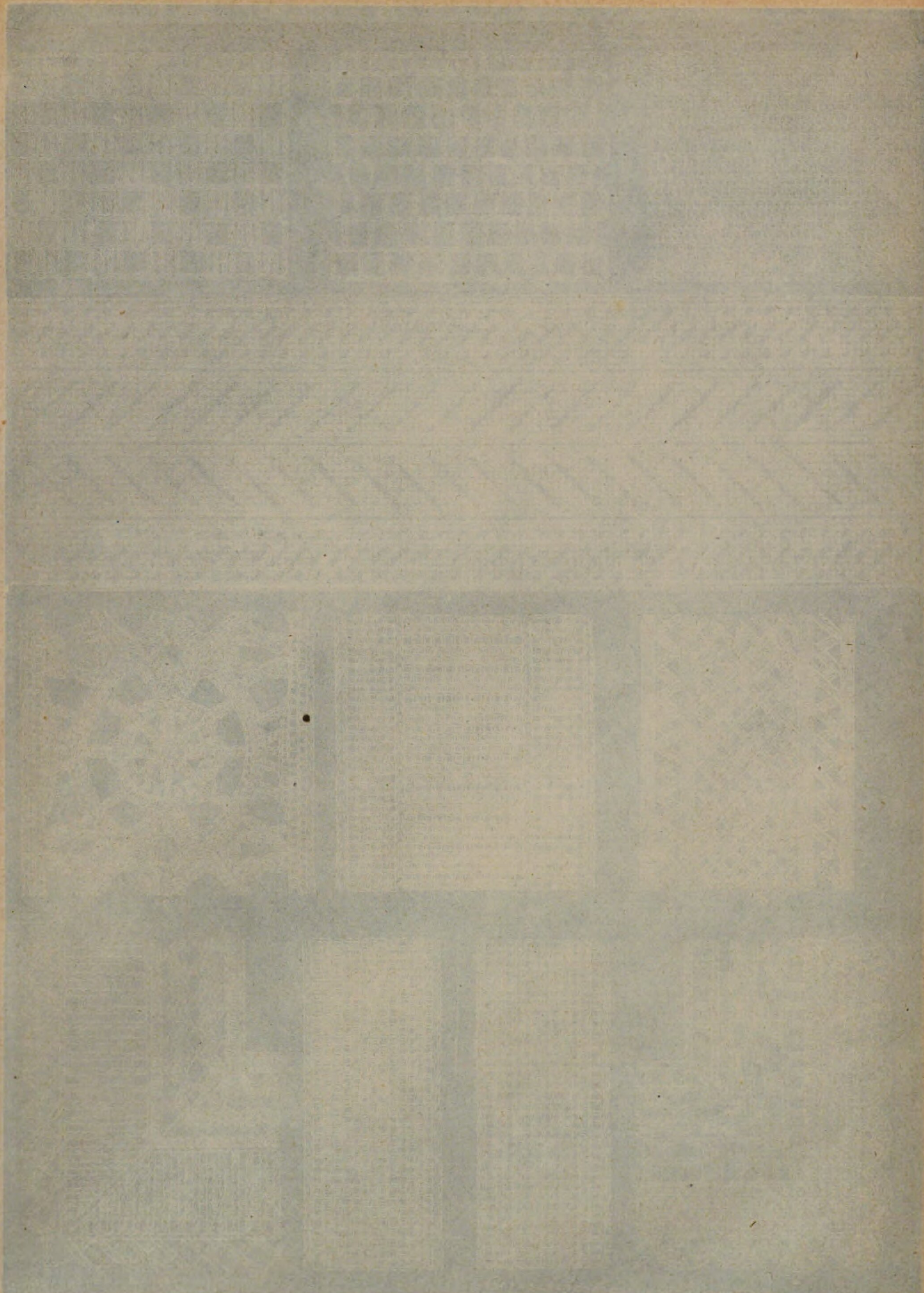




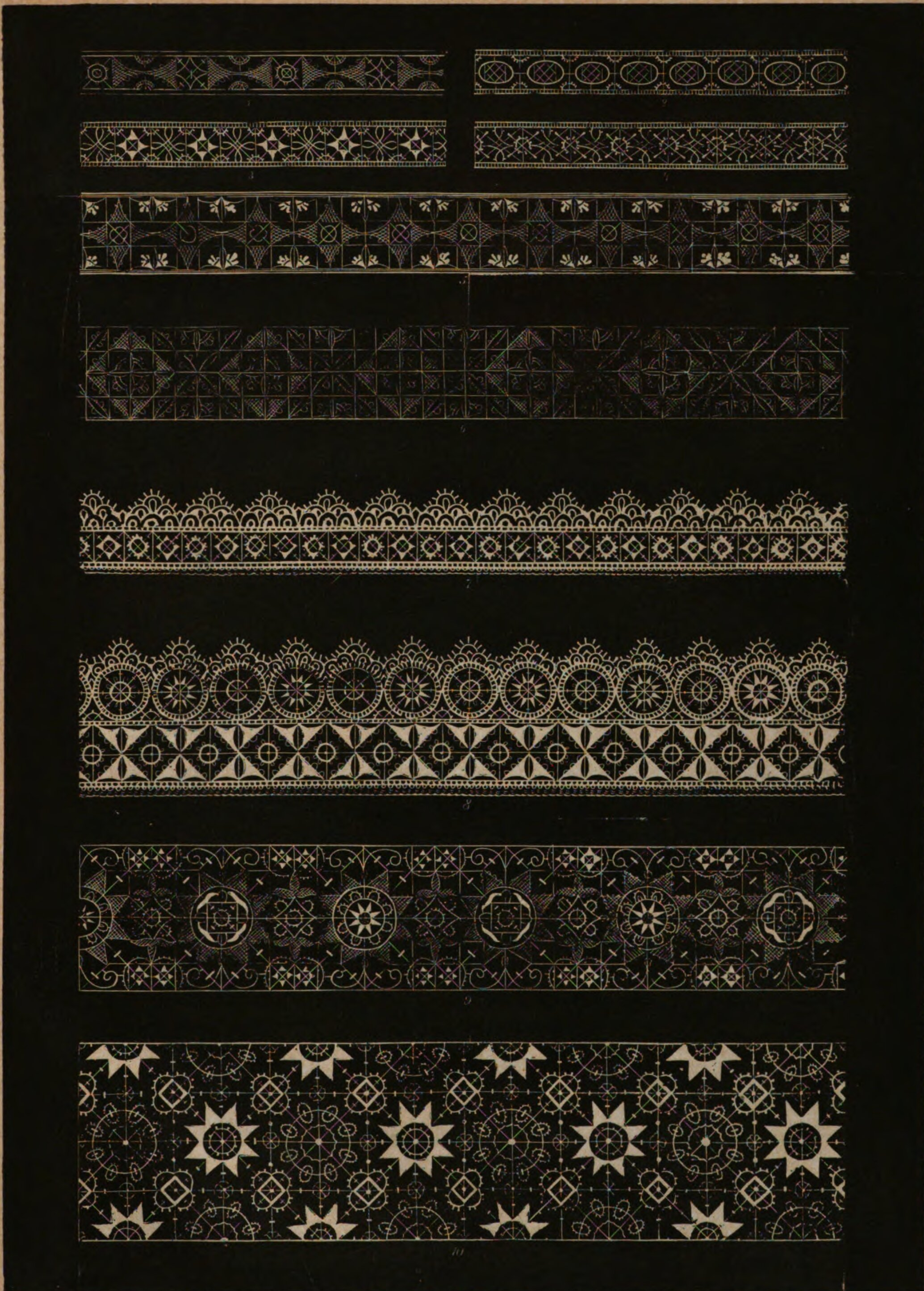





1
2
3
4
8
7
9
10
6
5
11

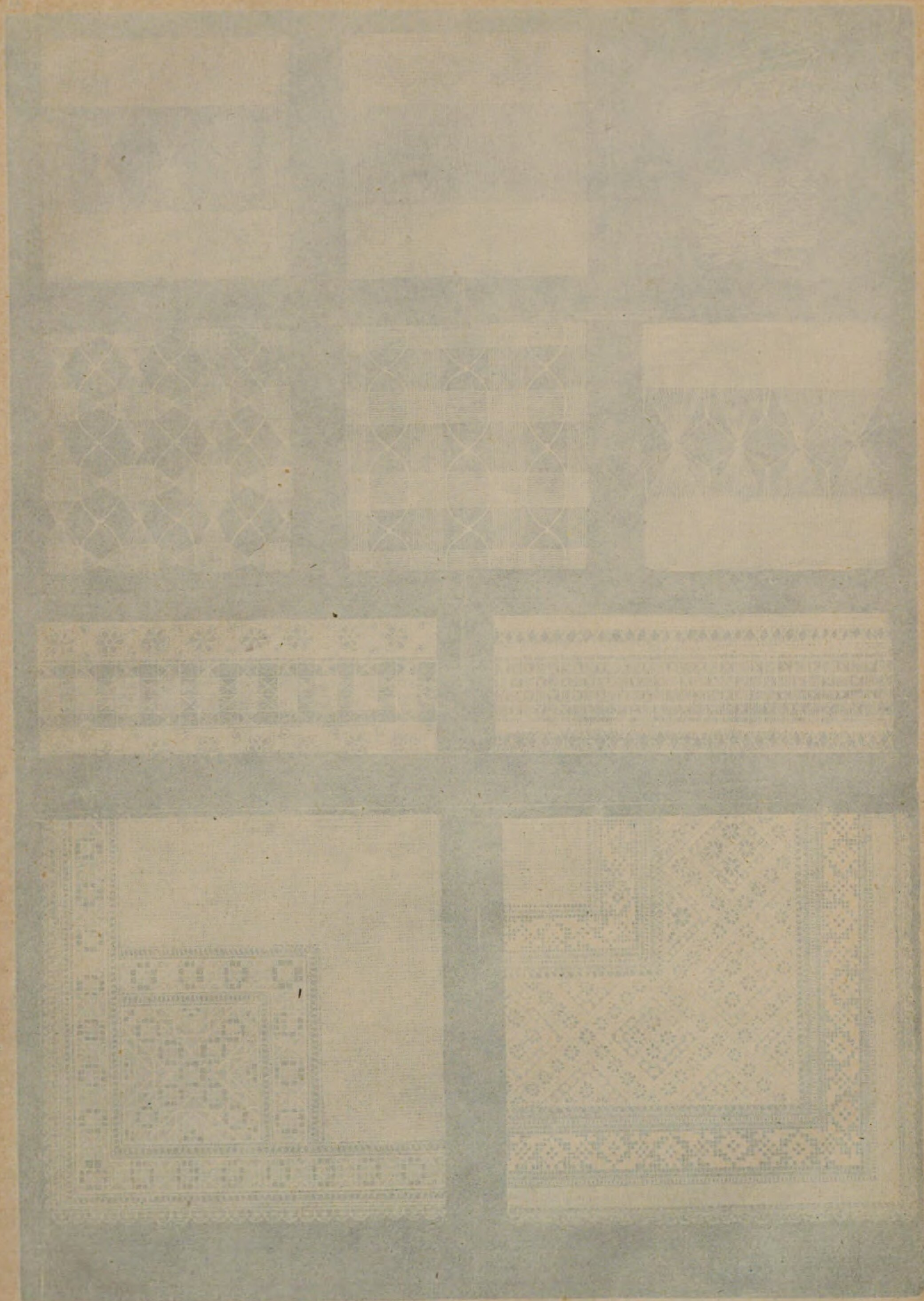


X






2
3
1
4
5
6
7
11
10





Relief- und Rundverzierungen.

(Plastischer Schmuck.)

In den vorangehenden fünf Heften der weiblichen Verzierungsarbeiten haben wir das Flächenornament in den verschiedensten Stoffen und Anwendungen, soweit es der weiblichen Handarbeit angehört, dargestellt. In dem vorliegenden sechsten Hefte, mit welchem die weibliche Verzierungsarbeit abschließt, war es unsere Aufgabe, den plastischen Schmuck im Gebiete der Frauenarbeit zu behandeln, und dabei die Hauptgesichtspunkte für die weibliche Toilette vom künstlerischen Standpunkte aus darzustellen, um dem wirren Treiben der Mode gegenüber einige Anhaltspunkte für eine veredelte Geschmacksrichtung zu gewinnen.

Diese Aufgabe ist deßhalb eine sehr schwierige, weil unserm Volke das natürliche Gefühl für Schönheit fast ganz abhanden gekommen ist, und die weibliche Erziehung nur scheinwissenschaftliche, scheingesellschaftliche, oder gemeinpraktische Interessen verfolgt. Die wahre Erkenntniß des Menschen und der Dinge, der Sinn für Form, Farbe und Anordnung, und die Fähigkeit der schönen Darstellung werden nicht entwickelt, vielmehr ganz unberücksichtigt gelassen; dafür treibt man physikalische und chemische Experimentalspielereien.

Die weiblichen Handarbeiten, wie sie in unsern Schulen betrieben werden, dienen demnach entweder dem gemeinen Nutzzwecke oder zur Befriedigung der noblen Passionen, und man ahnt gar nicht einmal dabei, daß alles wahrhaft Nützliche auch das wahrhaft Schöne sein müsse, und daß dieselben Stilgesetze, die sich in jeder Art der Formengestaltung geltend machen, auch auf diejenigen Arbeiten ihre Anwendung finden müssen, mit denen man die weibliche Hand beschäftigt.

Wenn wir die Culturgeschichte der Menschheit in ihrer Entwicklung verfolgen, so können wir nicht übersehen, daß jedes Volk für jede einzelne Arbeit auch einen eigenthümlichen Stil, d. h. eigenthümliche Formen, und diesen entsprechende Ornamentationen schuf. Beispielsweise hat der Aegypter für den Teppich einen andern Stil, wie der Perser und Grieche, und die Teppiche des Mittelalters weichen in ihrem Stil wieder von dem der antiken Welt ab. Immer aber machen sich, abgesehen von den Einflüssen, welche Oertlichkeit und Sitte eines Landes und dessen Bewohner bedingen, gewisse Grundgedanken als allgemeingültige, bemerkbar, die beachtet werden müssen, wenn die Grundidee, die jedem Werke inne wohnen muß, zu dem ihr entsprechenden Ausdruck gelangen soll.

Gewiß ist es nicht zufällig, daß der Grieche die Frontseite des Tempels und die Vorderseite des auf dem Meere treibenden Schiffes, mit der Akroterie schmückt; aber dieselbe ist anders am Tempel, wo sie symmetrisch gestaltet, den Giebel nach oben abschließt, als da, wo sie am Schiff die Richtung des Fahrzeugs, welches vorwärts strebt, ausspricht und hervorhebt. Ebenso ist eine Aehnlichkeit in der Form der nach oben abschließenden Helmzierden des Kriegers mit der Schiffsakroterie nachzuweisen. Beide finden ihr Analogon in dem Kamme, den der stolze streitlustige Hahn als Zierde auf seinem Kopfe trägt. Daraus erhellt, daß ein und dasselbe Grundmotiv den verschiedensten Gegenständen angepaßt, und wie es, ohne seine ursprüngliche Bestimmung aufzugeben, bei den verschiedenen Anwendungen dem jedesmaligen bestimmten Zwecke und Stoffe gemäß, modificirt werden kann.

In derselben Weise wird der Kranz, je nachdem er als Kopfschmuck das Haupt krönend hervorzuheben hat, oder als hängender Schmuck an der Wand fungirt, als Trauerkranz den Sarg oder das Grab zu schmücken hat — der Stimmung der Tänzerin oder der mit Liebe und Sehnsucht erfüllten Braut als bedeutsames Attribut dient, sein besonderes Gepräge, je nach der verschiedenen Anwendungsweise und demgemäß einen ihm eigenthümlichen Stil haben müssen. Dasselbe gilt von dem Bandschmucke, der Schleife, dem Gürtel u. s. w. Alle noch in natürlichen Verhältnissen lebenden Völkerschaften sind, ob bewußt oder unbewußt, bei Beobachtung dieser einfachen Stilgesetze taktvoller gewesen, als unsere übercivilisirten Nationen, welche des natürlichen Kunstgefühls ermangelnd, einem willkürlichen, haltlosen Launenspiel der Mode anheimfielen.

Der Wilde hebt, wo er sich schmückt, stets die natürlichen Eigenschaften seines Körpers hervor — entweder verstärkt er die Schönheiten desselben, oder er übertreibt, indem er den Ausdruck des Schrecklichen zu erreichen strebt. Die proportionale Gliederung hebt er, mittelst des Halsschmuckes durch Perlenschnüre, die der Lenden mittelst des Gürtels, die der Arm- und Fußgelenke mittelst der Ringe, die er darum legt, hervor. Die symmetrische Grundgliederung des Körpers zeichnet der Wilde durch den Behangschmuck oft äußerst sinnreich und wirksam aus, so durch die großen herabhängenden Ohren- und Nasenringe und die ganze Art und Weise der Vertheilung seiner Hautverzierungen; die in der Bewegung sich aussprechende Richtung drückt er durch die Federn aus, die er in das Haupthaar steckt und durch die freiflatternden Haare, mit denen er seine ersten Masken und Helme ziert.

Die Knoten, in welche die Wilden ihr Haar schlingen, die einfachen Spangen, mit welchen der Neuseeländer seinen Mantel über der Brust zusammenhält, die Thierschwänze, welche sich der Indianer an die Füße bindet: Alles ist dazu bestimmt, der Persönlichkeit Richtung und Haltung zu geben.

Diese Zweck-Momente des Schmuckes, die der Wilde unverkennbar aus sich herausgebildet hat, die sich auf allen Kulturstufen und bei allen Völkern wiederholen, müssen ihre Geltung behalten, weil sie der allgemeine Ausdruck der menschlichen Innerlichkeit sind und zugleich ein Kulturgesetz aussprechen, dem zwar oft entgegengehandelt wird, das aber überall, wo die Völker sich natürlich entwickelten, befolgt wurde.

Je nach der Natur und dem Charakter eines Volkes herrscht, sobald es aus seiner Wildheit heraustritt und sich zu einem Kulturvoll herausbildet, das eine oder das andere Moment des Sichschmückens vor. So entsprach der ernsten Ruhe und Würde des Aegypters vor allem der symmetrische Schmuck, den wir sowohl in seiner Kleidung, wie in seinen Bauwerken finden. Ganz anders erscheint das Ornament der Bewohner Vorderasiens; die Chaldäer, Perser und Syrer, bei denen nicht wie bei den Aegyptern, die Priester, sondern die Krieger den Staat beherrschten und allen Einrichtungen den Charakter des Festumgürteten aufdrückten, bevorzugten den Ring- und Umgürtungsschmuck. Selbst bei der Gründung ihrer Städte und dem Bau ihrer Burgen spricht sich dasselbe Princip aus.

Bei den europäischen Völkern des Mittelalters besaß das Priester- und Ritterthum die Macht und es finden sich viele Uebereinstimmungen zwischen dem Schmucke dieser Zeit und dem Schmucke der Aegypter.

Die unsteten Jägervölker charakterisiren sich gerade dadurch, daß sie ihrem Nomadenleben entsprechend, dem unsymmetrischen Schmuck, der das Ruhelose in ihrer Bewegung ausspricht, den Vorzug geben; so z. B. kennzeichnet es den nordamerikanischen Waldindianer, daß er sich die Flugfedern des Adlers zum Schmucke wählt. Er drückt damit denselben Gedanken aus, wie der Grieche, der den Hut des Götterboten Hermes mit Flügel schmückt.

Die Vollendung alles Schmuckes zeigt sich in dem einheitlichen Zusammenwirken der drei genannten Schmuckgattungen.

wie wir sie bei den Griechen zur Zeit ihrer höchsten Kunstblüthe finden. In dem freiwallenden griechischen Gewande kommt die symmetrische Haltung, die proportionale Gliederung, wie die Richtung und Bewegung des Körpers zu gleicher Geltung, und je nach dem Wesen und der Tendenz der Persönlichkeit tritt das eine oder das andere Moment angemessen hervor. In der Kleidung des Kriegers zeigt sich das Festgegürtete und Leichtbewegliche. Die Statue der Jägerin Artemis trägt das Gepräge der rüstigen Eile, wie das zum Knoten geschlungene Haupthaar und das flatternde Gewand besagen. Die Statue der Pallas Athene trägt den Charakter der Symmetrie; die Falten des Gewandes fallen einfach gerade nieder, ebenso die Haarzöpfe und selbst im Helme spricht sich vorherrschend der symmetrische Charakter aus. In der Statue des alles beherrschenden Zeus klingen Symmetrie, Proportion und Richtung zu einem harmonischen Ganzen zusammen und es findet der vollendete kosmische Geist der Hellenen darin seinen klaren Ausdruck.

Hiernach können wir das Ideal des Schmuckes nur bei den Griechen, dem einzigen Volke, das sich nach allen Seiten hin auslebte und ausbildete, suchen, ja der Maßstab für das wahrhaft Schöne liegt immer in der griechischen Kunstwelt. Bei den Griechen war der Schmuck gleichbedeutend mit Weltordnung und sie bezeichneten beides mit demselben Worte: „Kosmos", weil sie empfanden, daß sich im Schmuck die großen Naturgesetze, welche die Welt regieren, als die Welt im Kleinen, die der Mensch darstellt, wiederspiegeln.

Im Mittelalter, wo nach jeder Seite hin die schärfsten Gegensätze nebeneinander lagen — denn neben der christlichen Liebe florirte das Faustrecht und neben der Ascetik der Mönche, die maßlose Genußsucht der Geistlichen — konnte auch im Schmucke nicht mehr das Vollendete des griechischen Lebens zum Ausdruck gelangen und es spiegelten sich in dem mittelalterlichen Schmucke alle Verhältnisse des socialen Lebens. Wir begegnen in dieser Zeit neben den unschönsten Ausartungen der edelsten Einfachheit und wahrhaft stilvollen Anordnung; die drei genannten Momente des Schmuckes, sind aber nicht wie bei den Griechen zu einer schönen Harmonie vereinigt, sondern liegen vereinzelt nebeneinander.

Mit dem Erlöschen des Ritterthums und dem Eintritte der Reformation kam eine größere Freiheit, aber auch mehr Willkürlichkeit in die Kunst und in die Bekleidung; vor allem suchte man jedoch in Italien die Spuren des antiken griechischen Lebens wieder hervor und bildete daran seinen Geschmack. Leider entarteten die Bestrebungen jener Zeit nur zu bald, und an die Stelle des edlen Stils der Renaissance traten nun in Kleidung und Schmuck die barocken Formen und Anordnungen. Die Zeit Ludwigs XIV. giebt einen Maßstab, wie weit sich der menschliche Geist von dem Gebiete des Schönen und Natürlichen entfernen und in das Unschöne und Unnatürliche verirren kann. Trotzdem aber zeigt sich neben den Absurditäten und Carricaturen, die dies Zeitalter schuf, noch manches Schöne, das den Bedingungen einer edlen Schmuckart entspricht.

In der neuesten Zeit treten Formen auf, welche von den verschiedensten Völkern und zu ganz verschiedenen Zeiten in der Kleidung und in dem Schmucke Anwendung fanden; es scheint, als ob die großen Errungenschaften, welche auf dem Gebiete der historischen Forschungen gemacht wurden, alle Motive und Formen der Vergangenheit unmittelbar in unser Leben hinübergetragen haben. Doch liegt jetzt noch Alles chaotisch nebeneinander und in der verkehrtesten und lächerlichsten Weise wird das, was ältere Völker, unter den ihnen eigenthümlichen Zuständen wirksam verwendeten, zum Aufputz benutzt. Es ist aber die Aufgabe unserer Zeit, in diese Verworrenheit und Unklarheit Sinn und Ordnung zu bringen, und unsere Mädchenerziehung muß dazu beitragen, diesen Gedanken nach der Seite der Bekleidung, der häuslichen Einrichtung, so wie des nationalen Cultus durchbilden zu helfen. Sobald die Schulen für die gereiftere Jugend darauf eingehen, wird es möglich sein, aus der Praxis heraus auch eine vernünftige Stillehre für die weibliche Handarbeit zu schaffen, welche auf die wahren Urmotive hinweist, von Abirrungen zurückhält und zu neuen Schöpfungen, wie sie den jetzigen Lebensanschauungen entsprechen, anregt und befähigt.

In Betreff des Schmuckes müssen die nachstehenden Grundgedanken, die Semper in einem Vortrage „Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol" zuerst entwickelt hat, die allein maßgebenden sein.

Ihrem allgemeinsten Charakter nach lassen sich folgende drei Klassen von schmückenden Gegenständen unterscheiden:

1. der Behang=
2. der Ring=
3. der Richtungsschmuck.

Der Behang ist vorzugsweise symmetrisch; in sein Gebiet gehören die Nasen= und Ohrgehänge, die als freischwebende freie Körper bei jeder Bewegung durch eine Reihe von Schwingungen hindurch wieder auf den Moment der Ruhe und des Gleichgewichts vorbereiten. Zugleich nöthigt der Behangschmuck den Tragenden in seinen Bewegungen diejenige Mäßigung und Würde zu beobachten, die erforderlich sind, damit der Schmuck keine zu rasche oder unregelmäßige, eckig abgebrochene Schwingung habe, welche das feinere Gefühl verletzen würde. Das Geradlinige hebt — was einen besonderen Vorzug des symmetrischen Schmuckes ausmacht — das organisch Schwellende der menschlichen Gestalt angenehm hervor. So bilden die senkrecht herabfallenden Ohrgehänge einen wirksamen Gegensatz zu der anmuthig geschwungenen Nacken= und Halsform. Der Ringschmuck steht immer in direkter Beziehung zu dem Körper, den er schmückt, indem er stets die Form und die Farbe desselben hervorhebt und die Beziehungen betont, in denen die einzelnen Theile zu einander stehen: er ist immer vorzugsweise proportional, d. h. er hebt die Verhältnisse des menschlichen Körpers und der Körpertheile hervor, indem er z. B. den Hals durch die Perlenschnur oder die Kette und das Collier, die Lenden durch den Gürtel, die einzelnen Gelenke durch Arm=, Ohr=, Fuß= und Fingerringe markirt.

Zum Ringschmuck gehören der Kranz und die Krone, der Halsschmuck, der Gürtel, die Arm= und Fußringe. Ein wichtiges Princip für den Ringschmuck ist: daß das, was stark schwellend und umfangreich erscheinen soll, mit engem Ringwerk umschlossen werde, um durch die Fessel einen Zwang für den geschmückten Theil scheinbar auszuüben. Die ästhetisch=gebildeten Völker des Alterthums liebten es, den Oberarm und den unteren Theil des Unterarms mit schlangenförmigen Spiralen zu umgeben, ein Sinnbild, welches ohne physischen Zwang in gesteigerter Wirkung den beabsichtigten Zweck erfüllt.

Umgekehrt verhält es sich mit dem Schmuck derjenigen Körpertheile, die zart und von geringem Umfange, nicht fleischig, sondern elastisch und fest erscheinen sollen. An ihnen müssen die Fesseln leicht gegliedert sein und ein freies Spiel gewähren. Die Formen des Halses und der Schultern sind ihrem Ausdruck und Charakter nach sehr verschieden und nicht jeden Nacken kleidend — in Form, Farbenzusammenstellung und besonders in Weite und Befestigungsweise; ein englischer weißer Schwanenhals z. B. wird dadurch gehoben, daß ihn ein enger Ring umschließt; denselben Schmuck wird eine Dame von mehr römischer Schönheit nicht wählen, es müßte denn die allmächtige Mode gebieterisch dazwischentreten. Der Gürtel muß nach diesen Gesetzen so angeordnet sein, daß er gleichsam heruntersinkend, auf den Hüften aufstauchend und weit erscheine.

Dasselbe Gesetz läßt sich für die Umzirkelung des Hauptes anwenden. Nicht jeder Kranz steht jeder Schönen. Vorzüglich gilt dies von dem schmiegsamen Haupthaar, welches sich in peripherischer Anordnung auf das Mannichfaltigste als Schmuck des Hauptes gestalten läßt und als solcher der rein formellen Schöne, z. B. der Aphrodite von den hellenischen Künstlern attribuirt wurde.

Der Richtungsschmuck ist bestimmt, die Richtung und Bewegung des Körpers hervorzuheben. Diese Schmuckgattung ist ihrem Charakter nach die geistigste, denn sie bringt für das Auge den Ausdruck der Anmuth mehr zur Erscheinung, als die beiden andern; sie bezieht sich durchweg auf den Gegensatz der Vorder= und Rückseite einer Erscheinung und ist vorzugsweise für die Profilansicht berechnet, dabei muß das Starre und Unbewegliche von dem Flatternden und Wehenden unterschieden werden. Zur erstern Art gehören jene mit Edelsteinen reich besetzten Zierden, an den Mitren der persischen Herrscher, ebenso die Ureusschlange an der Stirn der ägyptischen Gottheit, die Agraffe der Hohenpriester der Juden, welche damit die Zipfel des Gewandes auf der Brust zusammenhielten.

Zum flatternden Richtungsschmuck gehört die Helmzierde von Roßmähnen, welche die Hellenen und Etrusker trugen. Auch die Helmzierden und Helmdecken des Mittelalters zeichneten sich durch diesen Schmuck aus, der dem Krieger den Charakter des Vorwärtsstürmens giebt.

Das Gewand wird in der Bewegung, wenn es dieser folgt, Richtungszierde.

Ein unerschöpfliches Mittel, die Richtung und Bewegung einer Gestalt anmuthig hervorzuheben, bieten flatternde Bänder, Schnüre, Trodbeln und dergleichen; sie vereinigen zwei Prinzipien des Schmückens: das bewegliche Element überwiegt aber das feste, symmetrische, und da es bei seiner Leichtigkeit und Beweglichkeit von dem Individuum, welches es schmückt, mehr oder weniger abhängig ist, so wird durch dasselbe nicht jede kurze zufällige Wendung der Gestalt markirt, sondern es werden nur die Körperbewegungen in ihrer allgemeinen Richtung und Gesetzlichkeit abgespiegelt.

Leichtes Flattern des Bänder- und Schleifenwerks gehört der Jugend und den Frauen. Da wo der Bänderschmuck den ernsten Pathos und die Gravität der Gestalt hervorheben soll, nimmt man breites, schweres, betroddeltes Bandwerk, wie beispielsweise das über die Schultern herabfallende an Bischofsmützen. Die Verzierungen und Stickereien des Bandschmuckes müssen dem beweglichen Charakter desselben entsprechen; in diese Gattung des Schmuckes gehört auch das gefügige Haupthaar (frei flatternd oder vorn in Knoten geschürzt), ein Attribut des Apollon, der Artemis, des Eros, oder hinten genestelt, ein anmuthiger Richtungsschmuck der hellenischen und etrurischen Damen. Der Zopf der Chinesen und unserer Vorfahren, sammt dem Haarbeutel, sind Carricaturen des Richtungsschmucks.

In diesen wenigen Grundlinien sind die Gedanken für den Stil, der in jeder Weise aufrecht erhalten werden muß, gegeben, und jemehr ein Volk oder eine Zeit sich derselben bewußt wird, desto künstlerischer wird sich auch der Schmuck gestalten. Die Verkennung oder Nichtbeachtung dieser Gesetze wird mehr oder weniger zur Ausartung führen. Die Beachtung und Befolgung derselben ist außerdem viel leichter, als man meint, dem weiblichen Verständnisse zu vermitteln.

Von Natur aus ist der weibliche Sinn vorzugsweise auf die Darstellung und Cultivirung des Flächenornaments gerichtet; das plastische Bilden liegt den Frauen ferner und selbst da, wo Relief- und Rundverzierungen darzustellen sind, ist es mehr die geschickte Zusammenfügung und Anordnung, als das eigentliche Hervorbringen plastischer Werke, das der weiblichen Begabung und Neigung zusagt. Obgleich die Frauen aller Zeiten vorzugsweise den Goldschmuck liebten, so gab es doch niemals geschickte weibliche Goldschmiede; stets waren es die Männer, welche die Gefäße bildeten, wohl aber soll, der Sage nach, eine Töpferstochter die Erfinderin der Malerei gewesen sein und mit Recht ließ man die herrliche Kunst eine Frau erfinden, denn der Sinn für die Farbe ist eine speziell weibliche Begabung und stets wendeten die Frauen der plastischen Malerei ihre Pflege zu. Sie wanden die bunten Blumen zum Kranze, flochten das geschmeidige Haar in Zöpfen und schlangen das Band zur zierlichen Schleife. Das Schöne hervorhebend und decorirend, das Unschöne maskirend, überall Gegensätze ausgleichend und vermittelnd; wie die Blumen zum Kranze, reihen sie die Perlen zur Schnur; und geben dem Unbedeutendsten die Weihe der Schönheit. Nirgend finden wir die Frau ohne Schmuck und sie ist es auch, die den Mann entweder selbst schmückt, oder um deretwillen er sich schmückt und schmücken läßt. —

Alle Bekleidung beginnt mit dem Schmuck und zunächst ist es die eigene Haut, welche zum Schmuck herausfordert. So erkennen wir in dem Bemalen und Tättowiren der Wilden die Grundlage für die Ornamentirung und den Ausgangspunkt für die menschliche Bekleidung überhaupt.

Die rohesten Anfänge der Hautbemalung und Tättowirung finden sich bei dem Neuholländer; schon viel mehr ausgebildet sind diese beiden Schmuckweisen bei den Neuseeländern und Südseeinsulanern, indem dort der Unterschied des Standes, Reichthums, der persönlichen Auszeichnung, ja sogar ganze Heldengeschichten in die Haut punktirt und gravirt, gebrannt, genäht und geschnitten, durch Fett, Farbe, Glimmer oder Pulverung eingedrückt und aufgedrückt sind. Die Bewohner der Sunda-Inseln bemalen den ganzen Körper mit einer rothen Farbe von grobem, lehmigen Ocker und Oel, wobei das Gesicht zuweilen theils mit schwarzer, theils mit brennend rother oder weißer Farbe verziert wird. Um dem Anstrich mehr Glanz zu geben, streuen sie Glimmer und Blättchen auf. Bei feierlichen Gelegenheiten wird das ganze Gesicht mit Talg eingeschmiert und die obere Hälfte mit einer andern Farbe als die untere versehen. Auf diesem Grund werden regelmäßige Figuren gebildet, die theils wie frische Wunden, theils wie Schnitzwerk aussehen.

Die Frauen der Warauen verschwenden namentlich viel Zeit mit dem Bemalen; sie haben verschiedene schöne Erdfarben, wie: rothe, grüne, gelbe, blaue, weiße; aus diesen machen sie Ballen, gleich unsern Lackkugeln, um in ächter Pracht vor Anderen zu erscheinen, legen sie die Kugeln neben sich, tauchen sie in eine Schüssel Wasser und betupfen Hals und Rumpf in unterschiedlichen Kreisen, um den ganzen Körper von abwechselnden Farben, die auf der braunen Haut in thalergroßen Flecken angenehm spielen, oder sie rühren die Farben in Wasser an, tauchen die Finger darin und machen entweder gerade oder gezackte Linien auf den Leib, daß es von Weitem so aussieht, als wären sie in gemusterten Kattun gekleidet.

Die Figuren der Gesichtstättowirung sind mit Gefühl und Verständniß eingegraben, um den Zügen mehr Ausdruck zu leihen. Die untenstehende Illustration (**Fig. 1**) zeigt den Kopf eines Neu-



seeländers mit der dort üblichen Tättowirung. Es ist interessant zu sehen, wie hier schon Formen — z. B. die Spirallinie — auftreten, die bei allen Völkern und in allen Kunstentwicklungen sich als Kunstformen geltend machten; beispielsweise auf den Gefäßen und Werkzeugen der Germanen und auf vielen Ornamenten der Bekleidung, besonders bei den Griechen, bei denen die Spirallinie am Kapitäl der jonischen Säule ihre höchste Vollendung erreicht hat. Neben den in die Haut eingeritzten Zierfiguren macht sich gleichzeitig die Hautbemalung geltend, die von einem ebenso richtigen Stilgefühl Zeugniß ablegt, sowohl was die Vertheilung der Farben, als auch die Bemalung der einzelnen Theile betrifft.

Das natürlichste Mittel für den plastischen Schmuck war schon von jeher bei den Wilden das Haar, das vermöge seiner Schmiegsamkeit sehr mannichfaltig als Zierrath verwendet werden kann. Der afrikanische Wilde widmet dem Haarschmuck besonderen Fleiß, indem er auf dem Scheitel ausgeschorene Figuren und büschelartige Knoten darzustellen sucht. Dem Waldindianer gilt die Skalplocke als ein Zeichen seiner männlichen und kriegerischen Ehre und er verwendet auf die Pflege dieser Locke große Sorgfalt.

Bei den Südseeinsulanern herrscht große Mannigfaltigkeit in der Haartracht. Die Mädchen lassen ihr Haar meist lang flattern und schmücken den Kopf mit Kränzen von Blumen oder Federn. Auf den Sandwichsinseln tragen manche Frauen ihr Haar kurz geschnitten und nur um die Stirn einen Rand, längerer mit ungelöschtem Kalk weiß gebrannter, borstenartig starrender Haare; Andere haben auf der Stirn eine feine lange Locke, die violett gebeizt und nach hinten gekrümmt ist. Bei noch Anderen ist das Haar hinten in einem Zopf vereinigt. Wieder Andere haben falsche Haare den eigenen beigesellt, die massenhaft auf Schultern oder Nacken fallen.

Auf vielen Inseln der Südsee zeigen die Frauen das Bestreben ihrem dunkeln Haar durch besondere Mittel eine lichtere Färbung zu verschaffen.

Die Frauen der neuen Hebriden färben dasselbe geradezu mit Curimer gelb. Auf Tonga und Troix pudern die Frauen ihr Haar mit gebranntem Kalk, den auch die Sandwichsinsulanerinnen anwenden, um eine lichte Haarfarbe zu erzielen.

Bald genügte das Haar allein nicht mehr für den Schmuck des Hauptes, da gerade dieser Theil des menschlichen Körpers zur Verzierung herausforderte. So suchten schon die Wilden durch Kränze, Feder-, Blätterkronen u. dergl. ihrem Haupte als dem Abschließenden und nach oben Endenden des Menschen, eine Auszeichnung zu geben. Die Bewohner von Mainos tragen Kränze von auserlesenen Federn; die Emcabellados haben Kronen von Papagaienfedern; die Malaber in Quito ein verziertes Leder, in welches sie vier bis fünf Schwungfedern des Parrot stecken; die Californier arbeiten überaus schöne Federkronen, sie nehmen dazu die zinnoberrothen Federn des picus aureatus, deren der Vogel nur zwei hat.

Wie roh diese Art des Kopfschmuckes oft auch ist, immer offenbart sich darin der richtige Grundgedanke: erstens den obern Abschluß der Gestalt zu krönen und zweitens die Richtung nach vorwärts zu versinnlichen.

Die durch ihre Stellung am Kopfe an sich schon symmetrisch wirkenden Ohren wurden deshalb von Anfang an zum Mittel des hängenden Schmucks auserſehen.

Die Wilden durchbohrten die Ohrläppchen und steckten in diese nach und nach immer größere Gegenstände, so daß selbige bei manchen derart ausgedehnt waren, daß sie bis auf die Schultern herabhingen, denn nicht blos Knochen, sondern auch Glas und schimmerndes Metall, selbst Waffen und Papierrollen steckten sie sich — namentlich die Botengänger — in die Ohrlöcher, die auf diese Weise mancherlei Gegenstände transportirten.

Den Hals finden wir schon auf der niedrigsten Stufe der Cultur als Ruhepunkt eines Schmuckes, der zuerst aus aufgereihten Saamenkörnern, Muscheln und Schneckenschalen, Wollfranzen, Thierschwänzen, wohlriechenden, in kleine Cylinderstückchen geschnittenen Wurzeln, und dem ähnlichen besteht. Dabei zeigen die Wilden ein natürliches Farbengefühl; sie legen auf die schwarze oder gelbe Haut niemals matte, sondern immer intensive Farben, wie Korallenroth und tiefes Blau. Die Perlen, aus denen sie ihre Ketten bilden, sind selten einfarbig, sondern mannichfaltig gestreift, punktirt, gefleckt oder anderweit gemustert. Die Indianer haben auch noch eine allerliebste Art von kleinen Muschelketten, aus kleinen feinen Ringen gegliedert, die aus Muscheln mit der größten Genauigkeit ganz gleich groß gefertigt werden und das Ansehen von Glaskorallen haben. Vornehmlich verwendete man auch die Scarabäen zum Halsschmuck, die man aus Grünstein, Carneol, Granit, Serpentin, Achat, Lapislazuli, aber auch aus Kalkstein, Feuerstein und Steingut anfertigte.

Der **Gürtel** ist eines der ältesten und wichtigsten Schmuckmittel, weil er die proportionale Gliederung des Rumpfes zu den unteren Extremitäten hervorhebt, sonach der Halszierde entspricht, welche ihrerseits das proportionale Verhältniß des Rumpfes zum Kopfe ausdrückt. Aus dem Gürtel entwickelte sich der Schurz, das älteste Kleidungsstück.

Die Farbe, Fülle und Gliederung der Extremitäten, verstanden die Wilden durch die Anwendung der Arm- und Fußringe hervorzuheben. Um die Fülle des Oberarms zu zeigen, suchen z. B. die Kaffern, in der richtigen Auffassung des Stilgesetzes dadurch eine Wirkung hervorzubringen, daß sie den Kindern knöcherne Ringe um den Arm legen, die bei dem fortschreitenden Wachsthum tief in die Haut schneiden. An den Arm- und Fußgelenken sind die Ringe weit und mit Steinchen und Glöckchen behangen.

Frauen, die sich mit Uhren und Lorgnetten, Schleier und Spazierstöckchen schmücken, giebt es bei den Wilden natürlich nicht, aber der Fächer ist bereits zum Toilettenartikel erhoben.

Aehnlich wie das Kind, ergreift der Wilde bei Allem, was er thut, mit Naivität und Ursprünglichkeit seinen Gegenstand, und deshalb ist sein Schmuck und sind seine Arbeiten für die Feststellung der Stilgesetze und die Erkenntniß der Urmotive, die gewissermaßen als Grundtöne bei allen Formendarstellungen durchklingen müssen, von so großer Wichtigkeit. In Allem, was die Wilden thun und schaffen, spricht sich eine Ahnung der kosmischen Gesetze aus, die wir als die Basis in allen Culturentwicklungen wieder erkennen.

Eines der ältesten Völker, welches sich über den Standpunkt der Wilden hinaus zur Cultur erhob, und für sich in seiner Originalität es zu einem bestimmten Abschluß gebracht hat, ist das **ägyptische**. Zwar ist die chinesische Cultur noch eine ältere, aber wir sind mit dem Erforschen der Chinesen und des Chinesenthums noch im Beginne, wogegen die gemachten Forschungen über Aegypten uns schon ein geschichtliches Bild darbieten; auch ist letzteres durch seine Rückwirkung auf Europa, durch seine gut erhaltenen Bildwerke und Malereien von Bedeutung, denn auf den ägyptischen Monumenten sehen wir z. B. sehr wohl, was sich zum plastischen Ausdruck für den Schmuck bei diesem Volke gestaltet hat.

Die Sitte des Tättowirens scheint bei den Aegyptern aufgehört zu haben, aber die **Bemalung** der Haut war noch ein wichtiges Moment bei der Toilette der ägyptischen Damen; sie bemalten ihre Augenbrauen und Augenlider mit schwarzem Pulver, um die Augen größer erscheinen zu machen; Arme und Beine mit gelbem Hennehsaft und ihre Fingernägel schmückten sie mit feinen farbigen Arabesken. Dieser Zierrath kommt jetzt noch bei den Orientalinnen und Beduinen vor; mit einer bläulichen Tättowirung der Stirn, Lippen und Hände, selbst der Arme und Beine, treiben diese Frauen gleichsam ein kokettes Spiel.

Der **Kopfschmuck** der Aegypterinnen war, wie Alles bei diesem merkwürdigen Volke streng conventionell. Die Haare — nur die Frauen der unteren Stände trugen aufgelöstes Haar — wurden entweder zu Zöpfen geflochten oder gelockt und dann symmetrisch am Kopfe vertheilt, selbst durch gestrickte Perrücken verdeckt oder untersetzt, wie in Fig. 2 und 3 Beispiele gegeben sind. **Fig. 2** stellt den Kopf einer im Berliner Museum befindlichen Statue einer Aegypterin dar; auf der Perrücke ist eine Kopfbedeckung, deren ornamentale Verzierungen an Lotosblumen erinnern, welche Pflanzengebilde von den Aegypterinnen entweder in der Naturform, mit dem Stengel im Haar, oder hinter den Ohren als Kopfschmuck befestigt, getragen wurden. Auch wurde der Lotos kunstvoll nachgebildet und fand als Ornament in der Kleidung wie in der Architectur bedeutsame Verwendung.

Eigenthümlich ist der Kopfschmuck bei **Fig. 3**. Durch die Gestalt des Vogels wurde das Hinten und Vorn, also die Richtung der Persönlichkeit bestimmt, ausgedrückt.

Die Perrücke der ägyptischen Allmutter Isis, deren Cultus sich vom Nil aus über die ganze antike Welt verbreitete, bestand aus hundert Lotosglöckchen, welche vom Haupte herabflossen und fast heilig gehalten wurden; denn bei den Isisprocessionen, welche zu gewissen Zeiten angestellt wurden, trugen andächtige Frauen den Kamm für die Isiskoiffüre öffentlich zur Schau; sie ahmten dabei mit den Händen das Kräuseln und Toupiren dieser umfangreichen Perrücke auf das Genaueste nach und erklärten sich dadurch als die gehorsamen Mägde der heiligen Gesetze. Die Kämme, die zu diesen Weihegepräugen bestimmt waren, übertrafen an Größe und Kostbarkeit alles, was wir in der Art kennen. Die höchste Frömmigkeit dieser Frauen bestand aber noch darin, daß sie sich selbst als Geweihete die Tonsur geben ließen und somit den schönsten Schmuck, das Frauenhaar, der Göttin zum Opfer brachten.

Die Sitte **Ohrringe** zu tragen, war bei den Aegyptern allgemein; diese bestanden in großen, breiten, einfachen Reifen von $1\frac{1}{2}$ bis 3 Zoll Durchmesser, oft noch größer. Man findet ferner Ringe mit Schlangenköpfen, und diese mit kostbaren Steinen als Augen besetzt. Nächstdem hing man in diese Ringe noch Glocken oder Tropfen von Glas und Juwelen, an aufgereihte, natürliche oder künstliche Perlen, Muschelschalen und derartige Zierrathe von gebrannter Erde.

Der Halsschmuck der Aegypterinnen bestand vorzugsweise in bunten Schnüren, Corallen und Elfenbein, ächten, oder aus Glas und Thon nachgebildeten Steinen von runder oder eckiger Gestalt, die in rhythmischer Abwechselung auf Schnüre gereiht waren und zum Halsgehänge dienten. **Fig. 4** giebt ein Beispiel einer sehr einfachen Reihung; die Perlen waren dabei mitunter so klein wie Samenkörnchen, theils wieder so groß wie Kirschen und Bohnen. (Vgl. Fig. 2 und 3.)

Auch Kränze von Lotosblumen legten die Aegypterinnen um den Hals; die Blumen waren dann stets so gereiht, daß deren Spitzen sich nach unten richteten. Ferner hatte man auch in

frühester Zeit Halskragen und Bänder aus buntfarbigen Federn in derselben Weise, wie sie bei den alten Mexikanern getragen wurden. Später wurde der Federkragen durch die Glas- und Edelsteingehänge, welche noch prachtvollere Farbendarstellungen gestatteten, verdrängt, jedoch dabei die Fächerform des Kragens beibehalten. Der aus bunten Glasperlen zusammengesetzte Hals- und Brustschmuck bildete oft die schönsten Figuren, die den gestickten Kragen unserer Damen an Größe gleichkamen und Busen, und auch aus ganz feinem Palmengeflecht gefertigt. Die gewöhnlichsten bildeten mehrere Zoll breite Reifen und waren so reich in der Farbe wie die Halskragen; sie bestanden aus Schmelz und bunten Steinen. Die metallenen Armringe waren einfache, cylindrische Reifen oder mehr ausgearbeitet, z. B. in Gestalt von Schlangen gebildet und mit Steinen eingelegt. **Fig. 6** giebt das Abbild eines sehr einfachen ägyptischen Armringes, **Fig. 5** das eines Siegelringes.



Schultern und Nacken bedeckten. Nächst den Glasperlen benutzten die Aegypterinnen als Stoff zu Halsbändern auch noch Kaurimuscheln, Elfenbein, größere und kleinere ei-, kugel- und tropfenförmige Edelsteine; auch wurden Scarabäen, Götter- und Thierbilder, symbolische Gottheitsattribute, wie Osirisaugen und heilige Geräthe in Modellen angehangen.

Ringe um den Oberarm, wie um die Knöchel der Füße, ebenso Fingerringe, waren bei den Aegypterinnen ein beliebter Schmuck und wurden aus sehr verschiedenen Stoffen gearbeitet: aus Gold, Silber, Eisen, Bronce, Glas, Elfenbein, Horn, Leder

Der Schurz der Aegypterinnen, der an den Hüften endete, ward von einem Gürtel zusammengehalten und schon auf den ältesten ägyptischen Monumenten findet man das Band als Gürtel verwendet (siehe Fig. 3). Später wurde der Schurz nach oben hin verlängert und es diente ein Tragband zum Halten des Kleides, das man in noch späterer Zeit durch ein Umschlagetuch, dessen Enden zwischen den Brüsten in einen Knoten geschlungen wurden und das zugleich die Zipfel des Schurzes aufnahm und ihnen Halt verlieh, ersetzte. An den Statuen der Isis ist der Schurz in dieser vollendeten oder veredelten Form zur Darstellung gebracht.

Der Fächer, der in dem heißen Aegypten ein nothwendiger Toilettengegenstand war, bestand gewöhnlich aus farbigen Federn, die in einem Halbkreis geordnet waren, doch kommen auch blumenförmige Fächer vor.

Die Gestalt der Aegypterinnen ist meistens schlank, von Mittelgröße und zarten Formen, die durch die enganschließende Tracht aus feinem Linnenstoff hindurchschimmern; Hände und Füße sind schmal; die zurücktretende Stirn und das Kinn tragen den Ausdruck der passiven Stellung, welche die ägyptischen Frauen einnehmen. Die Lippen sind voll, die Augen von schwarzen Linien umzogen, groß und mandelförmig. Die Hautfarbe der vornehmen Damen ist von zartem Weiß; bei den Frauen der niedern Stände, welche sich mehr der Sonne aussetzen, ist der Teint bräunlich. Die Starrheit und Steifheit des Aegypters spricht sich in seiner Kleidung und seinen Bauten ganz entschieden aus. Durch die Leinewand, welchen Stoff er vorzugsweise zu seiner Kleidung verwendete, ist schon an derselben eine steife, strenge, symmetrische Fältelung bedingt und vielleicht können wir mit dem Ausdruck „Steifleinen" selbst den Charakter des Aegypters bezeichnen.

Bei den Beduinen finden sich viele Anklänge an ägyptische Cultur, doch sind griechische und römische Einwirkungen bereits zu erkennen. Bei **Fig. 7** ist der Schurz und das Umschlagetuch der Aegypterin noch erkennbar, aber dem Wesen dieses freien und Freiheit liebenden Stammes gemäß, wird diese Art der Tracht schon zum Faltenwurf gestaltet. —

Sowie sich am Nil eine eigenthümliche, in sich abgeschlossene Cultur entwickelte, so arbeitete sich auch in der Ebene, welche vom Euphrat und Tigris durchflossen wird, eine für uns gleich wichtige Kunstentwicklung heraus; doch gestaltete sich diese Cultur, dem Wesen des Orientalen entsprechend, weit freier und am Deutlichsten zeigt sich wohl der Charakter beider Entwicklungen darin, daß der auf quadratische, geradlinige Formen beschränkte Kreuzstich die Basis für das ägyptische Ornament gab, wogegen der, eine weit größere Freiheit in der Ausführung gestattende Plattstich, von Anfang an und heute noch bei den Asiaten der herrschende geblieben ist. Hierher gehören die persischen, assyrischen und indischen Völkerschaften; die Chinesen und Japanesen aber haben eine von allen äußern Einflüssen unberührte Cultur, in der sie mit nur asiatischen Völkern möglicher Starrheit verblieben, zum Abschluß gebracht. Doch bietet die Cultur den Ostasiaten die Mittel zur Erkenntniß der Urmotive auch für den Schmuck, gerade deshalb, weil sie sich in ihrer vollen Originalität entwickeln konnten. Der untergeordneten Stellung zufolge, welche die Frauen bei den alten Völkern Vorderasiens einnahmen, findet man sie wenig auf den bildlichen Darstellungen. Immer ist der Herrscher mit seinen Kriegern darauf vertreten, an deren Tracht der Ringschmuck, sowie das Band-, Trobbel- und Franzenwerk vorherrschend entwickelt sind. **Fig. 8** giebt einen Theil der männlichen Tracht eines assyrischen Mannes. Kopf und Barthaar legten die Assyrer in streng conventionelle Locken, die Mitra mit den wallenden Bändern und Federn bedeckte das Haupt; der Hals, die Arme waren mit kostbaren Ketten und Ringen geziert, um die Lenden war der Leib kräftig gegürtet und nach unten hin schloß ein reichverzierter Saum das Gewand ab. Wo es sich nur irgend anbringen ließ, waren Kleider und Bänder mit Franzen und Trobbeln geschmückt. Vom Gürtel herab hingen Quasten an Schnüren. So drückt die ganze Kleidung die Gravität des prachtliebenden Herrschers aus. Die Abstufungen von Fürst, Adel und Volk sprachen sich in dem Costüme dieser Völkerschaften auf die bestimmteste Weise aus. Von der luxuriösen Tracht der Männer kann man auf eine reiche prächtige Tracht der assyrischen und chaldäischen Frauen schließen.

Auf den griechischen Vasengemälden finden wir oft Darstellungen assyrischer Frauen. **Fig. 9** zeigt Kopf- und Halsschmuck einer, einem solchen Vasengemälde entnommenen Frau. Der Kopf ist von einer Art Turban, dessen Schmuck die Richtung nach vorn hervorhebt, geziert, das Haar ist in Locken streng symmetrisch geordnet und auf dem Halse ruht ein schönes und reiches Gehänge. Die oberste Reihe desselben besteht aus gleichmäßig abwechselnden größeren und kleineren Perlen; an den beiden unteren Reihen breiten sich die länglichen Formen fächerartig auf der Brust aus.

Die Cultur der alten Perser war eigentlich nur eine Weiterentwicklung des Chaldäischen und Assyrischen; sie nahmen, als sie von ihren Bergen herabstiegen und Asien eroberten, die Sitten und Gebräuche der am Euphrat und Tigris wohnenden Völker an und überboten diese noch an Prachtliebe und Genußsucht.

Die Phönizier und Juden schufen weniger eigenthümliche Formen, sondern nahmen mehr das, was in Assyrien und Kleinasien erzeugt war, an.

Dort entwickelte sich eine Cultur, welche das, was die Perser und Assyrer hervorgebracht, nochmals verarbeitete und für die Griechen nutzbar machte. Diese Völker bildeten gewissermaßen die Brücke, über welche die große asiatische Cultur nach Griechenland kam und sich dort zur höchsten Blüthe entfaltete. In Asien selbst blieb die Kunstentwickelung in ihrer ursprünglichen Gestalt; jetzt noch stehen die Völker dieses Erdtheils auf derselben Stufe, nach mancher Seite, besonders nach der architektonischen, sind sie sogar zurückgegangen und dort, wo einst großartige Herrscherpaläste emporragten, steht jetzt das Zelt des Beduinen. Nur die Perser haben sich mit ihrer selbständig politischen Gestaltung auch eine eigenthümliche Cultur erhalten. Durch den Muhamedanismus wurde der Cultur der jetzigen Bewohner dieser Länder ein fremder Stempel aufgedrückt; denn der Coran ward auch für das soziale Leben gesetzgebend, und durch das Hereinbrechen der, für das Schöne wenig empfänglichen Türken, waren auch Tracht und Schmuck beträchtlich beeinflußt. Die Perser und Indier zeigen unter den modernen Orientalen den besten Geschmack; bei allen übrigen Völkern herrscht mehr oder weniger Barbarei, bis auf einzelne Branchen der verschiedenen Arbeiten, in denen sich noch Ursprünglichkeit erhalten hat, deren wir in den vorausgegangenen Heften erwähnt haben. —

Die mohamedanischen Frauen des Orients tragen ihre Haare lang und unverschnitten, das Haupt von einem kleinen Käppchen bedeckt, um das ein Shawl als Turban gewunden wird; ein zweiter Shawl dient als Gürtel. Auf den Straßen gehen die Frauen stets verschleiert. In Mosul besteht der Schleier, der die ganze vordere Seite der weiblichen Gestalt verhüllt, aus Pferdehaaren, und nur vor den Augen befindet sich eine mit Gittergeflecht versehene Oeffnung von etwa drei Quadratzoll. In Aegypten und Persien ist der Schleier blau.

Die Syrerinnen bemalen sich grell; die Augenbrauen rund, kohlschwarz und fein, die Wangen hübsch roth, die untern Augenlieder bei den Wimpern mit einem Strich, der sich bis zu den Schläfen hinzieht.

Das Tättowiren kommt auch noch bei den Frauen Arabiens und des Libanon vor.

Die Damen des Orients, vor Allem aber die Perserinnen, treiben mit Ringen und Anhängseln aller Art großen Luxus. Die Ohren der Araberinnen sind von so viel Löchern durchbohrt, als sich nur anbringen lassen und hierin werden Ringe von Gold und Silber, so wie gefaßte Edelsteine eingehangen. Nasenringe tragen gleich den Hindus auch die Frauen in Arabien, Aegypten, Persien u. s. w. Die der Araberinnen sind aus Gold von der Stärke eines Federkiels, hohl und ebenfalls mit Edelsteinen besetzt. Anstatt des Ringes bringt man im Nasenflügel auch wohl einen großen Knopf an.

In Damaskus und Persien binden die Frauen eine Schnur um den Kopf, von welcher Tropfen von Gold, bunten Edelsteinen und Perlen herabhängen; Finger- und Zehenringe sind allgemein getragen. Armringe erscheinen schon auf den Denkmälern Aegyptens und Assyriens.

Großer Luxus mit Arm- und Fußringen herrscht auch in Persien und in der Türkei; sie sind aus edlem Metall und mit kostbaren Steinen und Perlen besetzt. Hals und Brust werden dort mit Schnüren von Perlen, Corallen oder Glas geschmückt. Die Araberinnen tragen außerdem Halsschnüre von schwarzem Horn, Bernstein oder Corallen, die man aus dem rothen Meere fischt. Aus Indien kommen dorthin Perlen aus Achat, Wachs, Sandelholz und wohlriechendem Kalumback.

Schnüre aus kostbaren Stoffen werden wohl auch in's Haar geflochten, um dessen Schönheit noch mehr zu erhöhen.

Die Orientalinnen lieben Wohlgerüche, vor Allem Moschus, Sandelholz und Spike. Die Haare und Locken der Damen duften von angenehmriechenden Oelen.

Zu den Luxusgegenständen gehören auch die Fächer und Sonnenschirme. Die türkischen Damen, die sich nur im Sommer und im Innern des Harems der Fächer bedienen, haben dergleichen runde, aus Flaumfedern oder Pergament gemacht und mit Goldblumen bestreut. Der Griff der Fächer ist von Elfenbein oder Ebenholz.

Die Araberinnen von Dschidda und Mekka, dann die von der afrikanischen Nordküste bedienen sich der Fächer in Gestalt kleiner Fahnen.

Die indischen Frauen färben sich Hände und Füße, auch das Gesicht und unbedeckte Theile des Körpers mit Saffran. Moschus und Sandelholz waren die beliebtesten Parfüms. Ihre Zähne färben sie glänzend schwarz und entsetzen sich vor schönen weißen, die sie Affen- und Hundezähne nannten. Aus der Fülle des schwarzen glänzenden Haares bilden sie einen großen birnförmigen Knoten der oft durch ein Netz von Gold oder Perlenschnüren zusammengehalten wird und in dem Nacken ruht. Zuweilen haben sie auch noch einen zweiten kleineren Knoten, der mit Gold unterbunden ist; auf dem Scheitel zu beiden Seiten desselben sind mehr oder minder massive, medaillonartige Schaalen angebracht und diese mit Perlen und Edelsteinen geschmückt, an deren Seiten abermals goldene Gehänge von Perlen und Edelsteinen herabgehen, die sich mit den in den Ohren angebrachten Zierrathen zu einem Ganzen vereinigen.

Sie tragen auch Zöpfe und verflechten diese mit bunten Bändern oder Perlen. Die vornehmen Damen verhüllen sich in einen Schleier, der mit Gold gesäumt ist und am Kopfe befestigt wird. Der Hals ist bei ihnen abermals der Haltepunkt für allerlei goldene Geschmeide: Ketten, Perlenschnüre u. dergl., an denen Anhängsel aller Art befestigt sind, die dann mehr oder minder breit bis zu den goldenen Säumen des Jäckchens herabhängen. Um die Hüften wickeln sie ein Stück Zeug, das bis auf die Füße reicht und dessen einer Gipfel über die Schulter geworfen wird; derselbe ist stets mit den buntesten Farben bestickt und von höchster Pracht.

Die Ermel am Oberarm zeigen reiche Saumstickereien und außer diesen legen die Damen um ihre Handgelenke emaillirte oder goldene, mit Perlen oder Edelsteinen besetzte, Ringe, meist von großer Breite, an die sich oft noch kleinere anschließen, die aus Kugeln von Gold, Venusaugen u. dergl. bestehen. Die Finger, selbst die Daumen sind mit Ringen bedeckt, ebenso die Fußknöchel und Fußzehen.

Die Indierinnen wendeten die ihrem Lande eigenthümliche Perle sowohl zum Halsschmuck, wie zu Ohrgehängen und Armringen an. Zum Schmucke des Fußknöchels ist die, das Bein umschlingende Spirale, besonders beliebt; **Fig. 10 u. 11** geben Beispiele von indischen Fußringen.

Die äußere Erscheinung der indischen Frauen ist sehr lieblich; sie sind von mittlerer Größe, ihr Gesicht ist oval, die Nase fein und lang, die Haare sind schwarz, die Lippen voll und schön geschwungen, die Augen lang geschlitzt und von seidenen Wimpern beschattet; ihre Taille ist sehr fein, die Glieder sind schlank und wohlgebildet, die Hautfarbe, je nach dem Klima, verschieden: in Caschmir und in den Gebirgsgegenden ist sie blendend weiß, in den südlichen Provinzen mehr geröthet, bronze-, ja olivenfarbig, bei den untern Klassen oft ganz dunkelbraun. Die Gesichtsbildung ist ebenso mannichfaltig wie bei den Europäern.

In den indischen Gemälden auf Papier und Glas, sowie in den plastischen Werken von Holz, Bronze und Stein finden wir immer dieselben zart gegliederten Gestalten mit der schlanken Taille, welche in der altgriechischen Kunst niemals vorkommt, die aber im modernen Europa so sehr erstrebt wird.

Die Frauen der niedern Stände Chinas gebrauchen die Schminke; und parfümiren sich mittelst kleiner Kissen, die sie bei sich tragen, und welche mit wohlriechenden Ingredienzien gefüllt sind.

Schminke ist auch ein Bestandtheil der Geschenke, welche die Mädchen an ihren Hochzeitstagen erhalten. Große Sorgfalt verwenden die chinesischen Frauen auf ihre Augenbrauen; um diesen eine schöne Form zu geben, lassen sie den untern Theil abscheeren, so daß der zurückbleibende Bogen dünn und fein erscheint, gleich einer mit dem Schreibpinsel gezogenen feinen Linie, wie sich solche bei dem ersten Erscheinen des Neumondes ringartig zeigt.

Das Haar kämmen sie von der Stirn zurück und binden es am Hinterkopfe in Büscheln und Wulsten, oder flechten es in spitzen, steifen Zöpfen zusammen, welche Sitte auch die Männer bis heute beibehalten. Die ärmeren Frauen tragen zwei in den Zöpfen sich kreuzende, an beiden Seiten hervorstehende Nadeln. Die Vornehmen tragen Nadeln von edlem oder unedlem Metall, Elfenbein oder Holz, die oft filigranartig, überaus sauber und kunstreich geschnitzt sind.

Ein eigenthümlicher Kopfschmuck ist der aus emaillirtem und vergoldetem Kupfer bestehende zitternde Vogel, der so angebracht wird, daß der Leib über der Stirn schwebt, die Flügel an den Schläfen sich heben und der lange Schweif das Mittel- und Hinterhaupt bedeckt, Hals und Schnabel aber nach der Nasenwurzel gerichtet sind. Die Damen vom höchsten Range tragen mehrere solcher Vögel oder auch vielfarbige Schmetterlinge in den Haaren.

Die Ohrgehänge der chinesischen Frauen sind nicht so groß und umfangreich wie die der indischen; diese sind in Gold und Edelsteinen gefaßt und gleichen denen der Europäerinnen.

Armringe sind allgemein beliebt. An die Oberarme zieht man Goldringe, die entweder offen und glatt, oder mit Kugeln verziert sind. Dergleichen Ringe aus milchweißem Achat gelten als ganz besonders werthvoll, wenn sie berühmte Erbstücke sind; außerdem sind noch die gläsernen, kreisrunden Armringe bei den Chinesinnen beliebt.

Die Farbe des Gürtels, der um den seidenen Rock gelegt wird, bezeichnet den Rang seines Besitzers; an diesem Gürtel trägt der Chinese seinen gestickten Tabaksbeutel, seine Uhr und in neuester Zeit noch ein herabhängendes, buntfarbiges Seidentuch. Die Farbe der kaiserlichen Familie ist citronengelb. Gelbseidener Rock, schwarze Sammetkappe mit einem rothen Knopf und einer Pfauenfeder, um den Leib einen seidenen Gürtel und goldgestickte seidene Stiefeln, im Winter einen Pelz von Fischotter: so zeigt sich uns der Gebieter von China.

Die weißen Gürtel werden bei Friedensbotschaften in China getragen und übergeben. Kann man einen weißen Gürtel nicht herbeischaffen, so wird ein schwarzer weiß gefärbt. Landstraßen von einer befreundeten Völkerschaft zur anderen werden gewöhnlich auf dem Gürtel durch eine oder zwei Reihen weißer Wampum bezeichnet, welche von einem Ende zum andern durch die schwarzen hindurchlaufen.

Die chinesische Kappe ist halbkugelförmig mit Goldstickereien, vor allem aber mit einer lang herabfallenden buntseidenen schweren Quaste verziert, die da, wo sie auf der Kappe aufsitzt, einen zierlichen Knoten bildet.

Zur Damentoilette gehört in China auch der Fächer, der außerordentlich mannichfach gestaltet ist. Die einfachste Art besteht aus einem großen runden Pflanzenblatt, das in einen festen Rand gefaßt ist, der sich an einen Stiel von leichterem Holz, Bambus oder Pfefferrohr anschließt und verschiedenartig verziert wird. Man hat dann ähnliche Fächer von viereckiger und eirunder Form mit Farben bunt bemalt, aber auch solche, die aus Stäben zusammengesetzt, mit Papier oder Seidenstoff bekleidet und dann reich bemalt sind.

Die äußere Erscheinung der Frauen China's ist nach den Provinzen und Klimaten, Verhältnissen des Reichs, sowie den Ständen und Beschäftigungen ebenso mannichfaltig, wie die der Europäerinnen. Unter den Frauen der niederen Klassen in Kanton, namentlich unter den Schiffer- und Fischerfrauen des Südens treffen wir große kräftige Gestalten; ebenso sind die Mädchen und Frauen der Landleute sehr kraftvoll und ausdauernd. Ihre Gesichtsfarbe ist von der Luft gebräunt.

Die Frauen der höheren Stände zeichnen sich durch zarten Gliederbau und schlanke Formen vor jenen der niedern Klassen aus; ihre Gesichtsfarbe ist von dem zarten Weiß und Incarnat der europäischen Damen der höheren Stände, da sie ihre Haut vor den Sonnenstrahlen hüten. Die Gesichter der chinesischen Damen zeigen in den zahlreichen, in China selbst gefertigten, Darstellungen auf Porzellan, Papier, Seide ꝛc. stets ein schönes Oval mit kleinen Ohren und schmalen schwellenden Lippen. Die Augen, durchgehends lang geschlitzt, erinnern an die typische Augenform der Venusstatuen; die Augensterne sind dunkel, die Augenbrauen geschwungen und fein. Das Haar ist schwarz, die Bildung der Nase und Gesichtswinkel zeigt auf den nationalen Darstellungen eine große Mannichfaltigkeit und wir finden griechische Profile, sowie römische Adler- und Stumpfnasen in der vielfachsten Abwandlung.

In Japan besteht die Kleidung hauptsächlich aus Schlafröcken, deren mehrere übereinander angezogen und von Personen jeden Alters, Standes und Geschlechts getragen werden. Die Vornehmen und Reichen haben sie von Seide, die Aermeren von Cotton. Die Weiber tragen sehr viele Kleider übereinander, aber so fein und dünn, daß sie alle zusammen kaum über fünf Pfund wiegen. Der unterste Schlafrock dient stets als Hemde und

ist daher weiß oder blau, meistens sehr dünn und durchsichtig. Sämmtliche Röcke sind um den Leib mit einem Gürtel befestigt, der bei den Männern eine Hand, bei den Frauen aber wohl einen Fuß breit ist, zweimal um den Leib geht und hernach in einen zierlichen Knoten geschlungen wird, der mancherlei Zipfel und Enden hat. Dieser Knoten ist insonderheit bei dem schönen Geschlecht sehr ansehnlich. Bei diesem Volk ist besonders das Trobdel-, Quasten- und Franzenwerk sehr entwickelt und zum reichsten Schmuck verwendet. Wenn wir den Schmuck, wie er sich in Asien und Aegypten entwickelt hat, betrachten, so macht er überall auf uns den Eindruck einer gewissen Ursprünglichkeit, insofern alle jene Motive die in Europa zur Darstellung gelangten, eigentlich aus der asiatischen Urheimath stammen. Aber überall, wo sich die asiatische Kunst entwickelte, konnte sie nur bis zu einem bestimmten Punkt gelangen, über den hinaus sie in Starrheit verfällt. Es fehlt ihr der Ausdruck des eigentlich Seelischen. Da wo sich Orientalen in jenen von Stoff und Zweck so streng bestimmten Stilgrenzen halten, haben sie das Höchste erreicht und die indischen und persischen Teppiche sind Beweise ihrer künstlerischen Fähigkeit für Ornamentik, in so weit nicht ein außer diesem Bereiche liegendes Kunstideal zum Ausdruck gebracht werden soll. Ein solcher indischer oder persischer Teppich kann in eine Kirche oder einen Ballsaal gelegt werden — immer wird er nur angenehm berühren, aber es fehlt ihm auch stets eine Beziehung zur Grundidee des Ganzen, zu dessen Schmuck er beiträgt. In den bildlichen Erzeugnissen der ägyptischen und assyrischen Cultur liegt eigentlich die Basis für alles das, was im europäischen Culturleben, insbesondere in Griechenland, zur vollen Höhe emporblühte. Ebenso wie die Urtypen der dorischen und korinthischen Ordnung des griechischen Stiles in Aegypten, der jonischen Ordnung in den Euphrat-Ländern zu erkennen sind, so die Grundtypen für den Schmuck im Orient.

Bei den alten Griechen machte sich vom Anfange ihrer geschichtlichen Existenz an der Unterschied der beiden Stämme: der Dorier und der Jonier in ihrer politischen Gestaltung, in der Kunst, wie überhaupt in allen ihren Verhältnissen geltend.

Auf die nördlicher wohnenden Jonier wirkte vorzugsweise asiatischer Einfluß, der durch die griechischen Colonisten Kleinasiens vermittelt wurde. Auf die im Peloponnes sich ausbreitenden Dorier wirkte vom Süden her, über das Meer, der Einfluß der Aegypter. Erst als durch die Wandlungen, die das griechische Volk durchmachte, die Eigenthümlichkeiten des jonischen und dorischen Charakters mit seinen Einflüssen, sich vermengten und verwuchsen, als der jonische Geist die starren Formen der dorischen Architectur durchdrungen hatte, erblühte die griechische Kunst in ihrer gewaltigen Schöne; erst da streiften die Griechen alles ab, was sie als barbarisch bei anderen Völkern verachteten und erhoben sich zu jener Höhe, auf der sie eine Leuchte wurden für das strebende Menschengeschlecht, das noch heute auf sie hinblickt und in den Schöpfungen der Hellenen einen Maßstab für alle Schönheit hat. —

Die Griechinnen beschränkten die Hautbemalung auf das Schminken der Wangen; nur die Augenbrauen und die Nägel wurden von ihnen bemalt.

Im Haarschmuck wußten die Griechinnen das Wesen der Persönlichkeit in der sinnreichsten Weise auszudrücken. Die Lockentracht entsprach dem ungebundenen Wesen und Leben der Bacchantinnen, wogegen der Zopf und der fest geschlungene Knoten mit dem zurückgezogenen Leben und Wesen der griechischen, besonders der athenischen Frauen übereinstimmte. Selbst wo diese Frauen Locken trugen, ist doch in denselben immer der Stempel der Gebundenheit durch die strenge Anordnung ausgedrückt. Es ist schon gesagt worden, wie die griechischen Bildhauer an den Statuen ihrer Götter und Göttinnen im Haarschmuck die Individualität ausprägten; der Göttin der Schönheit, Aphrodite, legten sie das Haar zwanglos gewunden um den Kopf, so daß das zierliche Eirund desselben vollkommen zur Erscheinung kam. Here trug, als Gattin des weltbeherrschenden Zeus, das Diadem, welches sich über die Haare und die Stirn bog, das Oval des Kopfes schön ausprägte, die feingegliederte hohe Stirn hervorhob und dem Ganzen die Gestalt der Majestät und Erhabenheit verlieh.

Die Haarflechten befestigten die griechischen Frauen gewöhnlich mit einer Nestelnadel, welche einen Haupttheil ihres Haarputzes ausmachte und deren Kopfenden mit den zierlichsten Bildwerken geschmückt, oft mit orientalischen Perlen besetzt waren. **Fig. 12** und **13** vergegenwärtigen zwei solcher Nadeln. Oft wurden auch die Locken durch diese Nestelnadeln festgehalten, nie aber wird ein Kamm in dem Haarputz einer Dame des klassischen Alterthums wahrgenommen.

Entweder trugen die griechischen Frauen ihr Haar ohne alle Kopfbedeckung, siehe **Fig. 14**; — nur bei fröhlicher Veranlassung setzten sie Blumenkränze auf — oder sie bedeckten das Haar mit Netzen oder einer Art von Behaubung, die aus zartem Gewebe bestand. Nur Priesterinnen, und in späterer Zeit Frauen aus den Herrscherfamilien, trugen Diademe. Aber vor allen Andern benutzten die Griechinnen den Kranz als Zierde des Hauptes; sie wanden und flochten sich Kränze aus Epheu, Veilchen, Myrthen, Rosen oder auch vielerlei Früchten und hatten für alle Verhältnisse ihre besonderen sinnvollen Kränze. So wurde das Grab des olympischen Siegers mit Ruhmeskränzen geschmückt, deren Motive auch in der Architectur bei monumentalen Verzierungen Verwendung fanden. **Fig. 15** stellt einen solchen hängenden Kranz vom choragischen Monument dar.

Bei Mahlzeiten trugen die Griechen vielblumige Kränze, um dadurch ihrer freudigen Stimmung Ausdruck zu geben. Eppich und Milchpetersilie gefielen ihnen besonders wegen ihrer gekräuselten und fein ausgezackten Blättchen zur Umkränzung des Kopfes, indem sich dadurch Locke zu Locke gesellte; man verglich daher auch bei einem jungen Mädchen das krausgelockte Haar über der Stirn und den Ohren mit Eppichgekräusel. Die Bacchantinnen schmückten ihr Haar mit Weinblättern.

Doch nicht allein um das Haupt, auch um den Hals und die Arme wanden die Griechen wohlriechende Kränze. Die Halskränze nannten sie „Räucherkerzchen von unten herauf." Außerdem bestand der griechische Halsschmuck noch in einfachen metallischen Zierrathen, namentlich aber in Perlenschnüren. Für gewöhnlich umgab den Hals ein loser Faden, an welchem Körner aus Stein, sowie Cylinder- und Tropfenformen in der Art gereiht waren, daß sie sich fächerartig auf der Brust ausbreiteten. **Fig. 15** und **16** stellen griechische Halsgeschmeide dar.

Der Gürtel, der das Gewand zusammenfaßt, und die proportionale Gliederung des Rumpfes und der Extremitäten hervorzuheben bestimmt ist, war bei den Griechen ein wichtiger Gegenstand des Schmuckes und wurde bei ihnen eine Ringzierde im edelsten Sinne des Wortes. Schon Homer nennt die Götter und Göttinnen seiner Gesänge die „Schöngegürteten," und der Gürtel der Venus Urania, wie der der Leukothea hatten eine höhere symbolische Bedeutung. Bei der Venus war derselbe das Symbol der Reinheit; Leukothea gab ihren Gürtel dem, von Poseidon verfolgten, Odysseus, um diesen vor dem drohenden Untergange zu schützen. Die Erinnyen und Furien wurden von den Künstlern stets mit den sogenannten Schlangengürteln abgebildet, nämlich Gürtel, an denen Schlangen, Drachenköpfe und dergl. herabhingen.

Die griechischen Frauen nahmen ihr Gewand über den Hüften mit einer Schnur zusammen, die jedoch durch den überhängenden obern Theil desselben, der zwischen dem obern Gürtel und der Schnur puffartig herausgezogen wurde, verdeckt war. Nur die Schleife der Schnur wurde so tief herabgezogen, daß sie sichtbar war. (Siehe Fig. 14.)

Der Grund, weshalb der Gürtel nicht eng anschließend um die Taille gezogen wurde, sondern weit und lose auf den Hüften aufliegend blieb, ist der obenerwähnte. Der Gürtel sollte nicht einem struktiven Zwecke dienen, sondern nur ein Schmuckgegenstand sein und zur proportionalen Gliederung beitragen.

Das aus einem Stück bestehende Kleid wurde entweder nur auf einer Schulter, oder auch, je nachdem man es anlegte, auf beiden Schultern von Spangen festgehalten. (Siehe Fig. 14.)

Zur Zeit der griechischen Kunstblüthe hatten die Griechinnen auch alles Luxuriöse, Unnöthige und Aufputzende, das asiatischen Ursprungs war, selbst beim Ringschmucke abgestreift. Ein einfacher, eng anschließender Ring um den Oberarm, oft in Gestalt einer spiralförmig sich windenden Schlange, genügte ihnen. Das Handgelenk war stets von einem gegliederten Ringe umschlossen, der den Bewegungen freien Spielraum läßt. Die in ästhetischer Beziehung bedeutungslose Sitte, Fingerringe zu tragen, trat erst später auf, zur Zeit des Kunstverfalls, als der asiatische Luxus sich auch über Griechenland verbreitete; vordem trug man nur Siegelringe, Amuletringe, oder Ringe zur Standesauszeichnung —

kurz, immer nur zu bestimmten Zwecken. **Fig. 16** giebt einen Ring dieser Art.

Wie der Kranz, das Diadem und die Krone der Gestalt den Abschluß nach oben geben und das Haupt ringförmig umschließen, wie das Halsgeschmeide und der Gürtel die menschliche Gestalt proportional gliedern, so schließt der Saum des Kleides diese nach Unten ab. In diesem künstlerischen Sinne ist der Gewandsaum von den Griechinnen erkannt und angewandt worden. (Vergleiche Figur 14.)

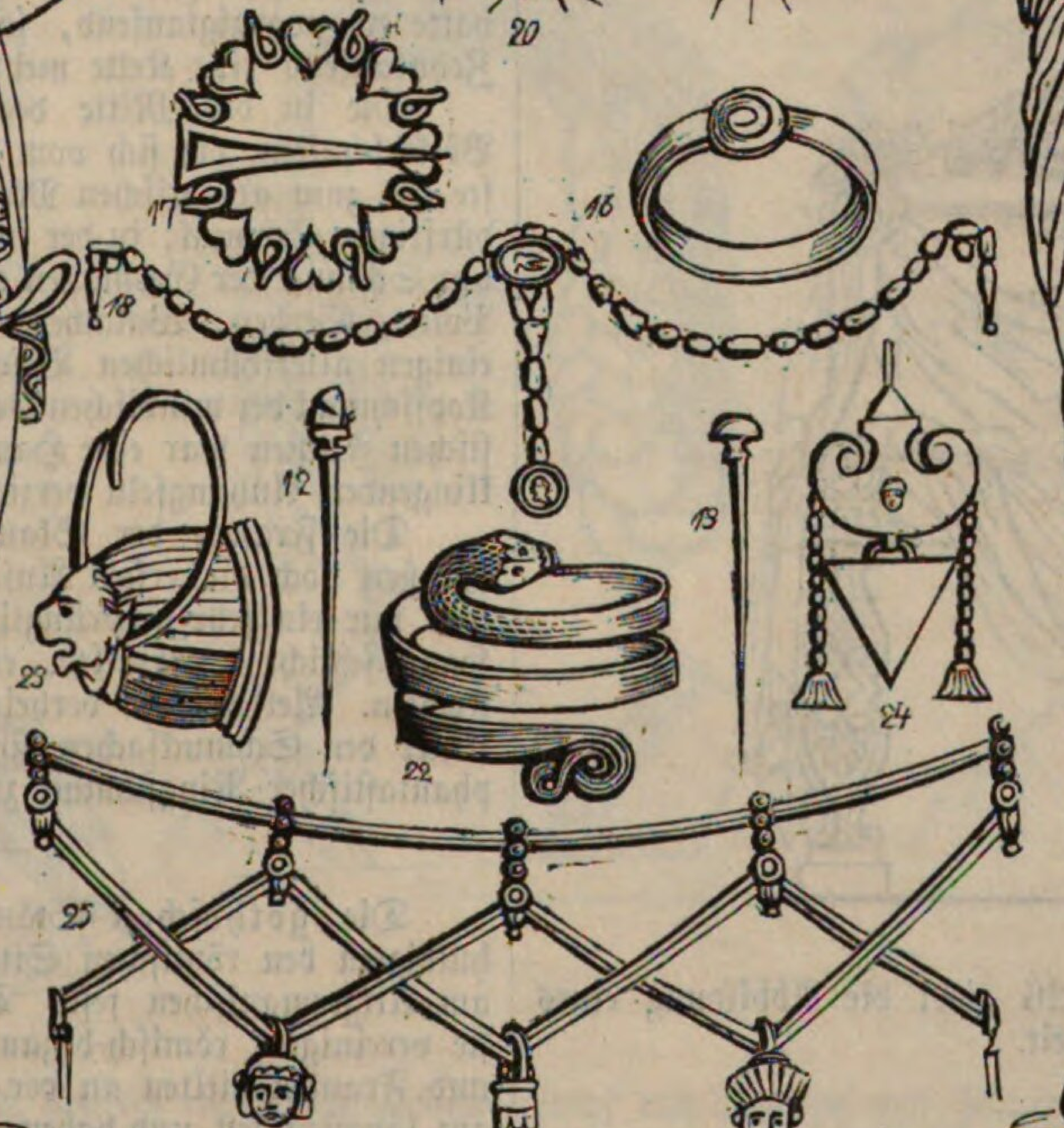
Was die Fußbekleidung anbetrifft, so gingen die Griechinnen baarfuß oder trugen Sandalen, die mit Riemen an dem Fuße befestigt waren.

Ueberblicken wir die ganze Gestalt einer Griechin, so erhalten wir den Eindruck der höchsten künstlerischen Vollendung. Das in schönen Falten herabfallende Gewand bedeckt zwar den Körper, aber nur insoweit, daß seine Formen und Bewegungen durch die Gewandung gehoben, noch deutlicher hervortreten. Die Stoffe, welche die Griechinnen zu ihrer Kleidung anwendeten, standen in vollem Gegensatze zu denen der Aegypterinnen; sie wählten die gefügige Wolle, die sich ungezwungen, jeder Bewegung folgend, dem Körper anschmiegte und zugleich den freiesten Faltenwurf gestattete. Das Gewand ist bei ihnen mit dem Körper eins, und ihr Schmuck ist immer nur so angebracht, um Einzelnes in innige Beziehung zum Ganzen zu bringen, seiner Bestimmung gemäß, mehr oder weniger zu markiren, und dadurch den menschlichen Organismus in seiner ganzen Idealität zur harmonischen Erscheinung zu bringen. Obgleich zwar das Ideal weiblicher Schönheit bei allen Völkern im Allgemeinen dasselbe ist, so waren doch nur die Griechen im Stande, dasselbe in der Kunst zu verkörpern. In der rüstigen Jägerin Artemis finden wir die Form des reiferen Mädchens, das die Liebe so wenig kennt, wie die mit ernsten Dingen beschäftigte Pallas, beide den knospenden Rosen vergleichbar, während Aphrodite, die aufblühende, und Here, die in vollendeter Entfaltung stehende Rose darstellt. Die Entwicklungsphasen der weiblichen Gestalt zeigen sich an den Denkmälern griechischer Plastik, von der kindlichen Knöchelspielerin, der Psyche, den Amazonen, bis zur entwickelten Jungfrau, der Pallas Athene, mit den streng verhüllten Formen, den Charitinnen, von ihr, der See entsteigenden liebreizenden Aphrodite, mit den feuchten schmachtenden Augen, bis zur siegreichen und mütterlichen Göttin. Die volle Majestät der Frau wird in der Gemahlin des Herrschers auf dem Olymp, der kuhäugigen, erhabenen Here, die Mutter dagegen in der Demeter, die Matrone in der Hestia dargestellt. Die Grazien und die Musen stellen die Stadien der Entwicklung jugendlicher Gestalten dar, die Mören, Mänaden, die Nike, sowie Thetis und Niobe, die der gereifteren.









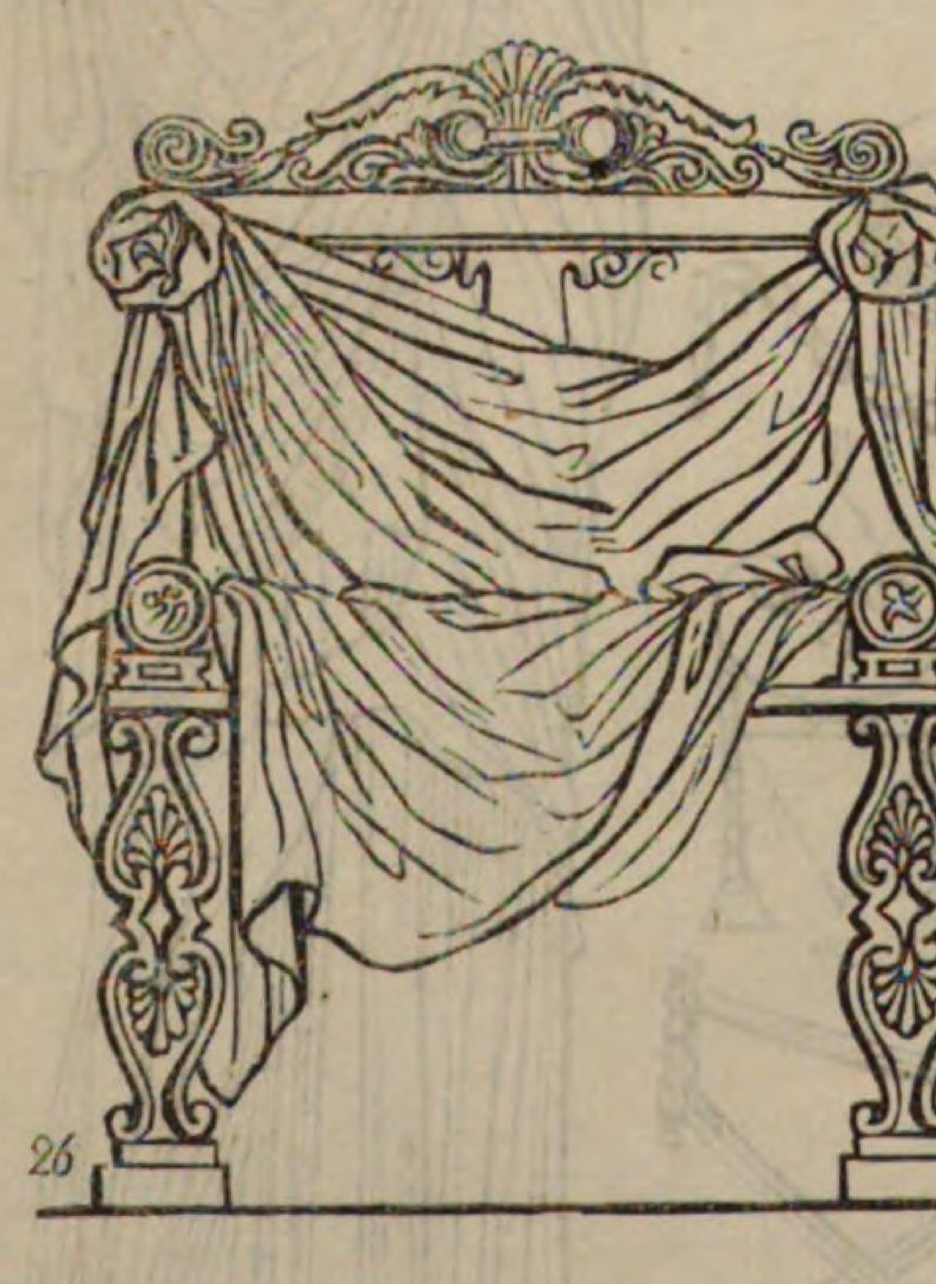


Aus dem Zusammenwirken der italiänischen, griechischen und orientalischen Cultur ging der **römische** Stil hervor. Die Tracht und der Schmuck römischer Frauen war einfach. **Fig. 19** zeigt eine römische Matrone. Der Faltenwurf des Gewandes kommt hier in seiner vollen Freiheit zur Geltung. In der späteren Kaiserzeit dominirte das Orientalische — das Prunkende und Prächtige — das sich bis zum raffinirtesten Luxus steigerte. Die Damen bemalten, schminkten sich, legten Schönpflästerchen auf und färbten ihr Haar oder trugen hellblonde Perrücken. Die Flechten befestigten sie mit Knopfnadeln. **Fig. 20** zeigt einen Kopf, an welchem die Zöpfe geschmackvoll geordnet sind. Bei **Fig. 21** ist



21

das Vorn und Hinten an dem Kranze markirt. Schmuck wurde im Uebermaß angewendet. **Fig. 23** und **24** zeigen Ohrringe, wie man solche in allen Größen und Formen liebte. Vornehmlich waren Goldgeschmeide eine große Kostbarkeit. **Fig. 25** giebt ein verhältnißmäßig einfaches Beispiel. — Die Kleidung der Römerinnen zeichnete sich durch einen schönen Faltenwurf aus; auch in ihren Wohngemächern bildete die Draperie einen Haupttheil des ästhetischen Schmuckes. Selbst Wände und Möbel wurden



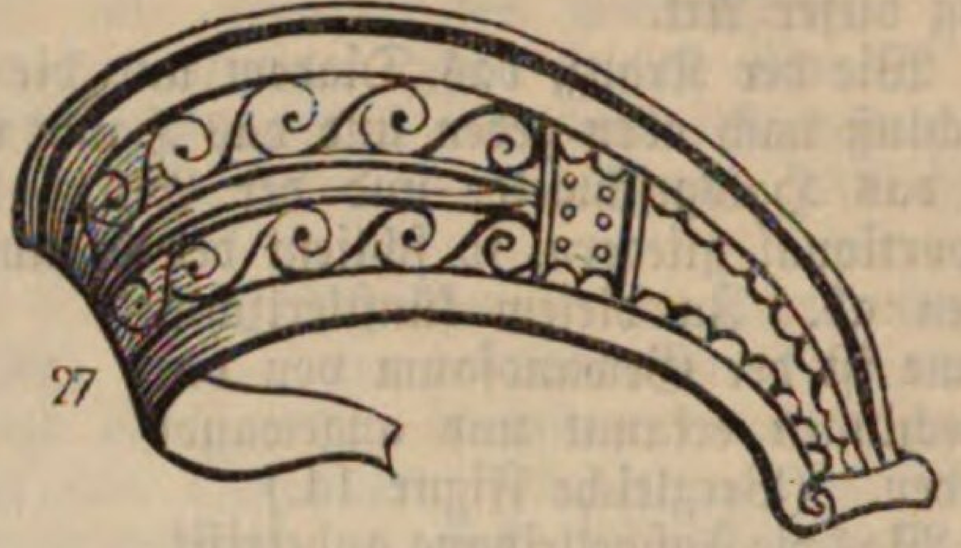
26

durch Behang reich geziert. **Fig. 26** giebt die Abbildung eines drapirten Stuhles aus der Römerzeit.

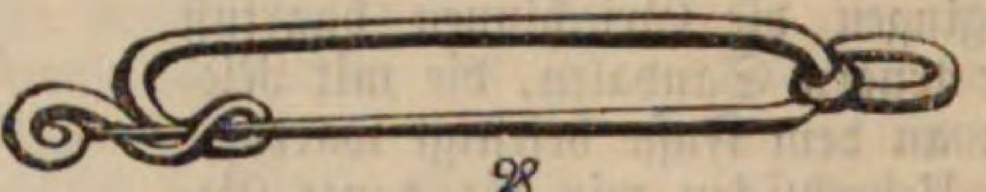
Gegenüber dem üppigen Luxus der Römerinnen zeichneten sich die **germanischen** Frauen durch Einfachheit aus. Ihre größte Schönheit war ihr langes, maisblondes Haar und zugleich ein Zeichen vornehmer und freier Geburt. Bei festlichen Anlässen flochten die Jungfrauen ihr Haar in Zöpfe und setzten sich Kränze auf. Die Frauen trugen Hauben und Schleier, oder auch Diademe. **Fig. 27** zeigt ein solches. **Fig. 28** und **29** sind Abbildungen von Nadeln zur Befestigung der Haarflechten und der Kleidung. In den alten Germanengräbern fanden sich metallene Armringe, Halsbänder und Halsketten, meist strickartig gewunden; sodann auch Thon- und Glasperlenschnüre.



29



27



28

In der **byzantinischen** Kunst vereinigen sich das Griechische und Römische, aber es fehlt das Maßvolle des Griechischen und das Kraftvolle und Mächtige des Römischen. Constantinopel erhebt sich zum Mittelpunkte der Welt und dekretirt, nach Roms Fall, die Gesetze der Schönheit und Pracht. Byzantinische Meister üben ihren Einfluß in Rußland (ostslavisches Reich), wie bei den von Norden eingewanderten Westslaven, den Germanen und späterhin auch auf die skandinavischen Völkerschaften. Bei den Russen ist der byzantinische Kunstgeschmack beeinflußt von dem indischen, dem deutschen und italiänischen, und durchsetzt von der rohen Pracht der Mongolen, der vorherrschende geblieben. Die russischen Frauen liebten es von jeher, sich mit allerlei glänzendem und klingenden Metallschmuck, mit kleinen klappernden Gehängen, zahlreichen Ketten, mit Stickereien von Flitterwerk und mit Schnüren von farbigen Glasperlen und Münzen zu schmücken. Nach einem alten Brauche schenkte der Mann, wenn er zehntausend Dirhem (arab. Silberstücke) besaß, seiner Frau eine Kette, hatte er zwanzigtausend, so erhielt sie zwei und so mit jedem Zehntausend eine Kette mehr.

Die in der Mitte des sechsten Jahrhunderts auftretenden Völkerschaften, die sich vom Don bis zur Elbe und von der Ostsee bis zum adriatischen Meere ausbreiteten, hatten einen äußerst dürftigen Schmuck; in der späteren Zeit nahmen sie die Tracht und den Schmuck der Germanen an und nur bei einzelnen Stämmen — Polen, Serben, Walachen — erhielt sich die Nationaltracht in einigen alterthümlichen Besonderheiten. Ein besonders beliebter Kopfschmuck der wendischen Bräute, der dalmatinischen und tscheremisischen Frauen war eine Haube, die sie mit Münzen und anderen klingenden Anhängseln verzierten.

Die Frauen der Skandinavier zeigten zur Zeit Karls des Großen noch die ersten Anfänge der Kultur; auch ihr Schmuck war nur ein sehr ursprünglicher und roher. Sie ließen das lange Haar schlicht herabfallen, entweder aufgelöst oder in Zöpfe geflochten. Aeltere und verheirathete Frauen erschienen in Hauben. Unter den Schmucksachen sind Brustgehänge, Gewandhafteln und phantastischer Ringschmuck zu nennen.

Die **gothischen** Stämme, welche in Italien einbrachen, huldigten den römischen Sitten. Die **Westgothen** hielten länger am Altgermanischen fest. Die Longobarden waren prunkvoll — sie vereinigten römisch-byzantinischen Geschmack. Die Burgunder und Franken hielten an der ursprünglichen altgermanischen Sitte am längsten fest und haben ihre volksthümlichen Formen nie ganz eingebüßt. Erst unter den Merovingern entwickelte sich die Prunksucht.

Mit Karl dem Großen kam das altvolksthümliche Element wieder zur Geltung, doch konnte das Griechisch-Römische nicht mehr ganz ausgeschieden werden und auch **persischer** Einfluß begann sich geltend zu machen.

Aus der Verschmelzung des Byzantinischen und Germanischen entwickelte sich der **romanische** Stil, durch den die nordisch-volksthümlichen Formen zu neuen Gestaltungen umgebildet wurden.

Der Schmuck der Frauen bestand in kostbaren Gürteln, Kleiderspangen, Armringen, theils spiralförmig und mit Schlangenköpfen verziert, Halsbändern, goldenen Ohrgehängen mit Edelsteinen, Haarnadeln, reichverzierten Kämmen, von Elfenbein oder Buchsbaum geschnitzt, durchsichtigen Schleiern und ferner zum Theil in durchaus griechischen oder asiatischen Kopfbedeckungen, in Form von mehr oder minder reichgeschmückten Rundkappen und Bindehauben. Das Haar trugen die Frauen frei, in ganzer Fülle wallend, aber auch mit Bändern und Knopfnadeln befestigt.





Entgegengesetzt den von Norden ausgegangenen Wanderzügen der Germanen, Kelten und Slaven, drangen von Süden, aus Asien und Afrika, die Araber u. Mauren nach Europa und setzten sich in Italien, namentlich aber in Spanien fest; auch sie erhielten sich nicht frei von byzantinischen Einflüssen, jedoch mit Festhaltung des orientalischen Charakters, woraus sich der spanisch-maurische Stil entwickelte, der die phantastische Schönheit des Orients, mit der energischen Frische Europas vereinigt.







Mit den Kreuzzügen und der damit in Verbindung stehenden Annäherung des Ritter- und des Bürgerthums beginnt eine neue Aera für die europäische Kunstentwickelung. Aus dem Zusammenfluß orientalischer, spanisch-maurischer und römischer Kunstströmung ging jetzt der gothische Stil hervor, in dem sich die Eleganz des maurischen, die Kühnheit des römischen und die Starrheit des byzantinischen ausdrückt. Die Herrschaft der Hohenstaufen ist auch in Kleidung und Schmuck die Glanzperiode für das deutsche Reich. In der Mitte des zwölften Jahrhunderts wurde der Chapelin, ein Metallreifen, mit Blumenrosetten, kronenartigen Zinken, Rubinen und Edelsteinen verziert — getragen. Auch im dreizehnten Jahrhundert bestanden bei den Frauen die Kopfbedeckungen in schleierartigen Kopftüchern, turbanartigen Binden und Netzhauben. Die eigentlichen Schmuckgegenstände blieben unausgesetzt die früheren, doch nahm ihre Anwendung überhaupt seit dem zwölften Jahrhundert fast in demselben Grade ab, als sich die Kleidertracht vereinfachte. Erst nach fünfzig Jahren verbreitete sich dann wieder ein größerer Aufwand, zuvörderst in Oberitalien und weiter nach Deutschland. Die Goldschmiedekunst gelangt zu ihrer höchsten Blüthe (Benvenuto Cellini). Augsburg, Nürnberg und Ulm wetteifern mit den Italiänern.

Fig. 30 giebt die Abbildung des Kopfputzes einer italiänischen Dame aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts. **Fig. 31** den eines Mädchens aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Hier ist ein Theil der Haare in Zöpfe geflochten, der andere Theil fällt frei über den Nacken herab. Um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts wurde der Kopf mit Wülsten und Perlen überreich geschmückt. **Fig. 32** und **33** geben dafür Beispiele.

In **Fig. 34** ist eine italiänische Dame aus dem fünfzehnten Jahrhundert abgebildet, deren Schmuck und Kleidung als mustergültig angesehen werden dürfen. Die Haare sind zum Theil durch das Häubchen bedeckt, bei welchem das Vorn besonders hervortritt. Das Ornament mit den Edelsteinen über der Stirn erinnert an den Kopfschmuck antiker Frauen. Ebenso schön ist die Grenze von Hals und Nacken durch den Ausschnitt des Gewandes, das vorn mit einer zierlichen Naht bestickt ist, angegeben. Der Gürtel ist geschmackvoll gegliedert, liegt auf den Hüften leicht auf und fällt vorn frei herab. Ein Band und eine einfache Linienverzierung bilden den Saum des Kleides, das Stofffülle und einen freien Faltenwurf hat.

Goldene Ketten und Halsgeschmeide trugen die Damen des fünfzehnten Jahrhunderts über der Kleidung, da die Kleider meistens hoch, zum Halse reichten und auch noch eine Krause diesen umschloß. Ohrgehänge waren seltener, doch fehlten sie nie ganz. Ringe wurden an Armen und Fingern durch das ganze Mittelalter getragen und die darin angebrachten Steine waren nach den ihnen zugeschriebenen magischen Kräften gewählt, auch wohl mit zauberkräftigen Inschriften versehen.

Die meiste Aufmerksamkeit widmeten die Frauen des Mittelalters dem Gürtel, den sie mit Perlen und Rubinen verzierten; die Gürtelschlösser waren von Gold und zu Drachenköpfen und ähnlichen Gestaltungen geformt. Gürtel solcher Art erhielten sich in der bürgerlichen Tracht bis nach dem dreißigjährigen Kriege; Frauen und Mädchen hatten an denselben Täschchen, Scheere, Messer und ähnliche Werkzeuge befestigt. Die vornehmen Damen des fünfzehnten Jahrhunderts trugen Gürtel mit Bernsteinkugeln und großen Perlen besetzt, vorn herabhängend einen Spiegel von venetianischem Glase. Auch Fächer, Ketten und Spangen gehörten zum Gürtelgehänge.

Mit dem Zeitalter der Reformation vollzog sich in Deutschland ein großartiger Umwälzungsprozeß, der auch für Kleidung und Schmuck bedingend war. Die Unruhe und Exaltation, welche die Menschheit beherrscht, zeigt sich auch in der äußeren Erscheinung durch Uebertreibung in jeder Weise. Hierhin gehören die monströsen, thurmhohen Kopfputze und Haarlocken-Frisuren, neben den flachen Baretts, die Schellentracht, die Schnabelschuhe, die steifgefältelten Halskrausen, die breiten Spitzenmanchetten, die Puffen, die mit Besatz überladenen Röcke und die große Buntfarbigkeit 2c. **Fig. 35** giebt das Abbild einer Dame der damaligen Zeit. Auf dem Haupte trägt sie ein Kränzchen, das lange, volle Haar fällt frei herab; die Halskrause ist steif gefältelt, die Brust mit Gehängen geziert, an den Armen Puffen und Manchetten, die Schürze fein und steif gerippt. **Fig. 36, 37** und **38** stellen drei Gürtel des sechzehnten Jahrhunderts dar.



Zu der geschmacklosen Ausschweifung in Deutschland steht Italien im vollen Gegensatze, das zur Antike zurückgekehrt war und eine eigenthümliche Kunst selbständig aus sich herausbildete: die Renaissance, deren Heerführer Raphael und Michel Angelo sind und deren Wesen in der Verbindung der antik-heidnischen und der christlich-mittelalterlichen Kunstelemente besteht. In Kleidung und Schmuck blieb indeß das mittelalterliche Moment das herrschende, das in immer reinere Formen überging. Die Damen schmückten Haar, Hauben und Baretts mit Gold und Edelsteinen; sie trugen Ketten um den Hals mit reichen Geschmeiden daran, Ringe und Armbänder und ihre Kleidung war von Kopf bis zu Fuß mit goldenem Zierrath ausgestattet. **Fig. 39** zeigt die Haartracht einer neapolitanischen Dame des sechszehnten Jahrhunderts, bei welcher deutlich die schon an den griechischen Statuen erkennbare Anordnung der Haare zu sehen ist. —

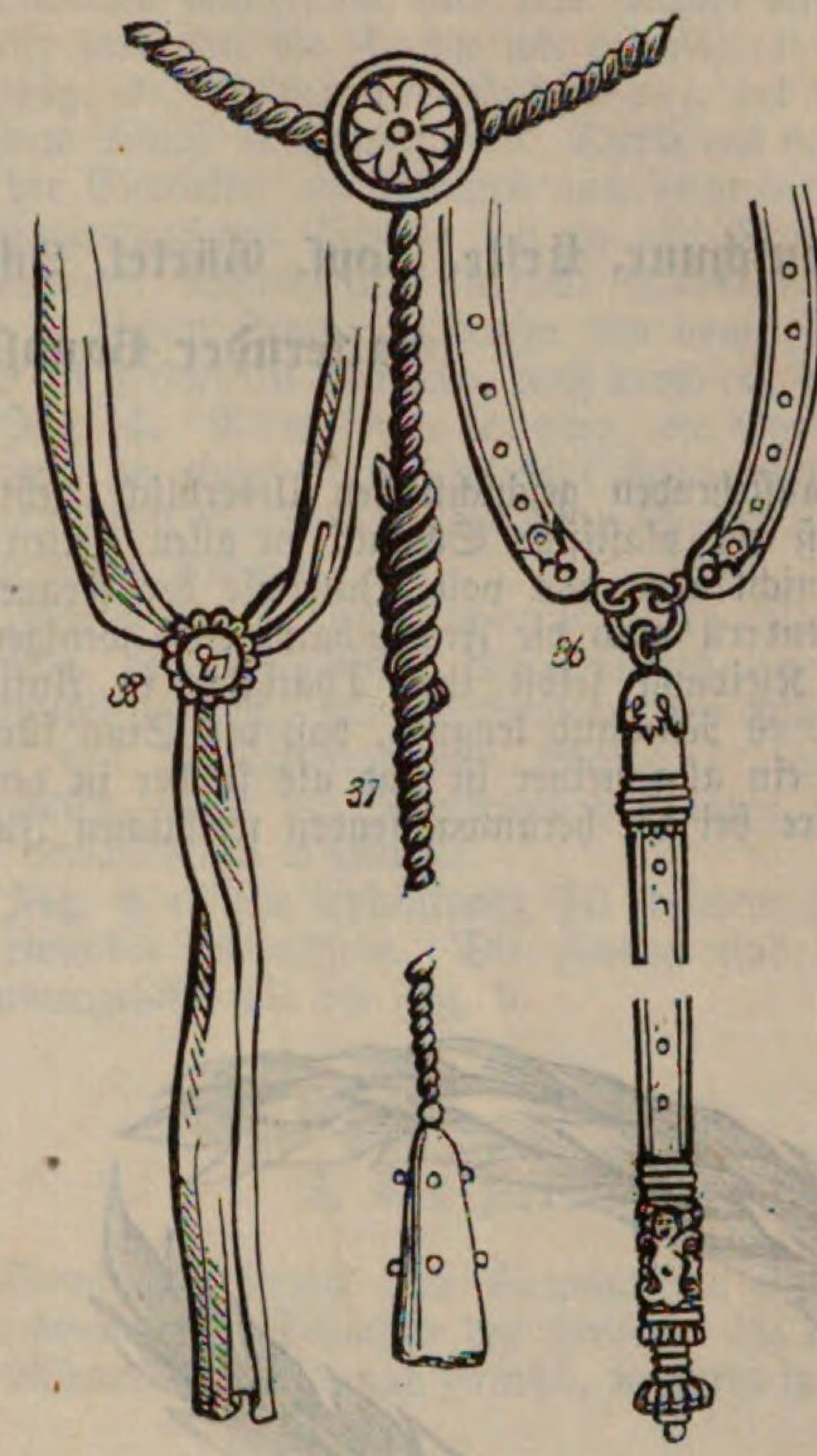
Frankreich zog die italiänischen Meister zu sich herüber und unter deren Einwirkung entwickelte sich die französische Renaissance, welche für das folgende Jahrhundert in der ganzen europäischen Geschmacksrichtung die herrschende wird.

Später und langsamer fand die Renaissance in Deutschland Eingang; ihre Vertreter wurden Albrecht Dürer und seine Schule, hauptsächlich Hans Holbein, der aber nach England auswanderte und dort eine glänzende Aufnahme fand. Das Kleinliche, Steife und Barocke behielten in Deutschland die Oberhand, wozu der spanische Einfluß hauptsächlich beitrug: Erst im siebenzehnten Jahrhundert wich die spanische Steifheit einer größeren Freiheit und Zwanglosigkeit in Deutschland. — Beginn der Spitzenfabrikation. — Reicher Schmuck zur Zeit des dreißigjährigen Krieges.

Ein besserer Geschmack als in Deutschland herrscht unter Rubens, van Dyk und Rembrandt in den Niederlanden.

Frankreich ward Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts für den europäischen Geschmack bestimmend; die edlere Renaissance wurde verlassen und das Barocke hatte die Zopfzeit und das Rococo zur Folge.

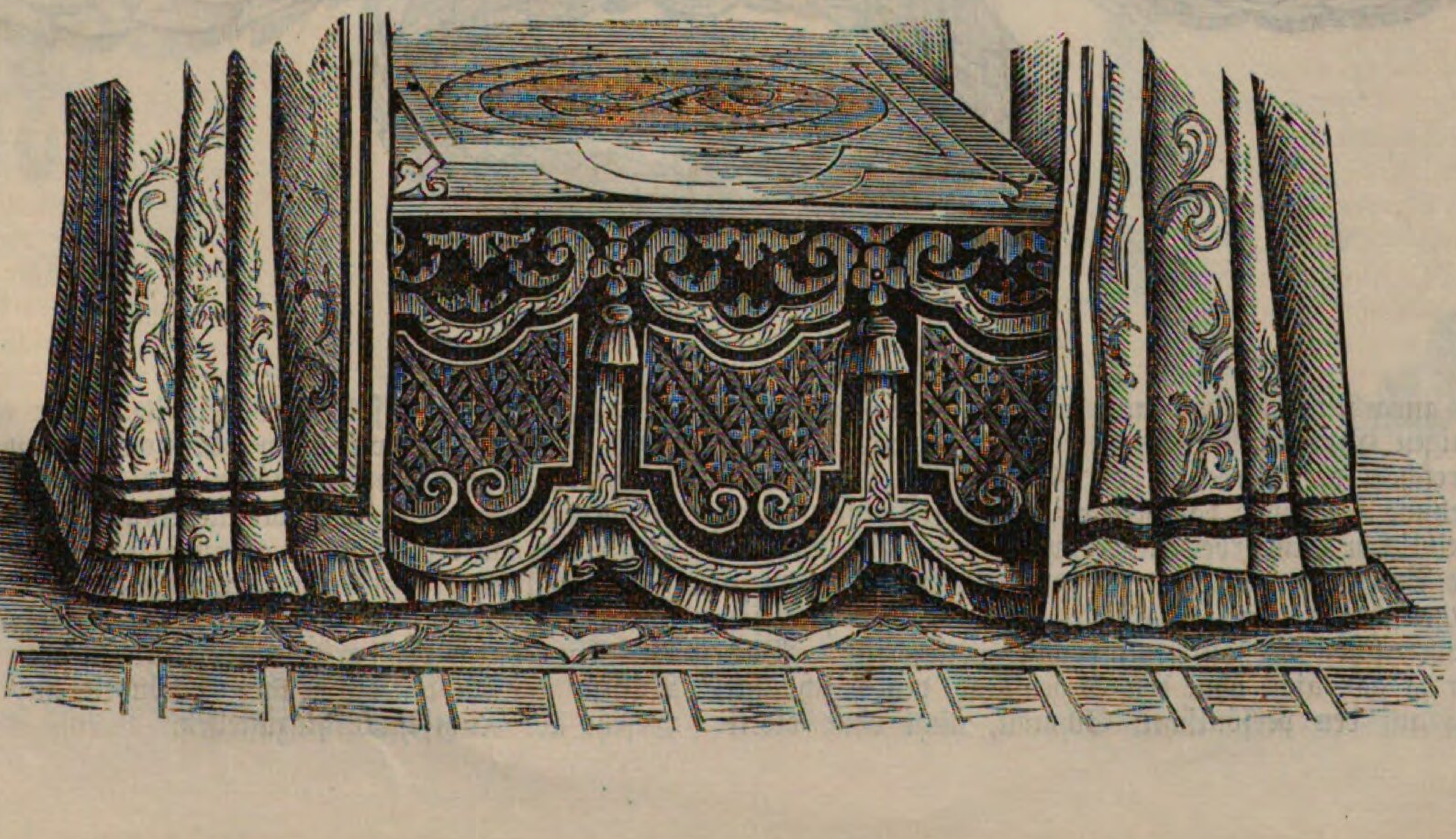




Unter Ludwig dem XIV. herrscht der Barockstil: Die Alongeperrücke, die Schminke, die Schönpflästerchen sind typisch für denselben. Im achtzehnten Jahrhundert herrschten Zopf und Rococo, die sich durch das Kleinliche, Philisterhafte, Manierirte und Süßliche kennzeichnen. Unter Ludwig d. XVI. neigte sich der Geschmack nochmals zum Besseren. **Fig. 40** zeigt eine Draperie aus dieser Zeit. —

(Eine wesentliche Ergänzung zu der voranstehenden knappen historischen Uebersicht, die der beschränkte Raum gebot, gewähren die vorzüglichen „Costümbilder aus verschiedenen Jahrhunderten" von Muttenthaler, ganz besonders aber die von verschiedenen Künstlern ausgeführten Bilder „Zur Geschichte der Costüme im sechszehnten, siebenzehnten, acht- und neunzehnten Jahrhundert," so wie die „Volkstrachten" — Darstellungen, welche zu dem Besten gehören, was die „Münchener Bilderbogen" hervorgebracht haben und die von jeder Mädchenschule angeschafft und betrachtet werden müßten.) —

Die französische Revolution brach zwar neue Bahnen für das politische, das künstlerische und sociale Leben des XIX. Jahrhunderts, aber der kopf- und sinnlosen Göttin Mode konnte sie nicht Herr werden; vor ihr knieen heute noch die Damen Europas, jedoch der Krug geht so lange zum Wasser, bis der Henkel bricht und wir stehen nahe daran. Uebertreibung und Unnatur haben ihren höchsten Gipfel erreicht.



Kranz, Perlenschnur, Kette, Zopf, Gürtel, Schleife, Rosette, Knopf, Schnur, Knoten, Quaste, Franze, flatternder Bandschmuck, Feston, Drapirung.

Aus dem voranstehenden geschichtlichen Ueberblicke geht ersichtlich hervor, daß der plastische Schmuck zu allen Zeiten und bei allen Völkern nicht blos das volle Interesse der Frauen in Anspruch nahm, sondern auch die Frauenhand nicht weniger beschäftigte, als die Kleidung selbst ihre Thätigkeit in Anspruch nahm. Gewiß wird es Niemand leugnen, daß der Sinn für den plastischen Schmuck ein allgemeiner ist und als solcher in der Erziehung, insbesondere bei der heranwachsenden weiblichen Jugend entwickelt und ausgebildet werden muß, wenn er nicht verkümmern oder zu derjenigen Carricatur ausarten soll, zu der wir ihn heute unter der Herrschaft der Mode in der That entartet sehen, ohne daß die Erziehung irgendwie dagegen anzukämpfen suchte. Nicht einmal dem weiblichen Handarbeitsunterrichte wird in diesem Sinne eine ästhetische Bedeutung zuerkannt, noch viel weniger, daß derselbe nach ästhetischen Prinzipien geleitet würde. Der plastische Schmuck ist aber schon deshalb von höchster erzieherischer Wichtigkeit, weil er ja gar nicht ohne den Gegenstand, den er schmückt, also in Bezug auf den persönlichen Schmuck, nicht ohne direkte Beziehung zur menschlichen Gestalt, auf ihren verschiedenen Altersstufen und mit Rücksicht auf Form und Farbe, Haltung und Bewegung 2c. gedacht werden kann. Aber auch die häusliche Einrichtung und das gesellige Gemeinschaftsleben stellen Anforderungen an die Frauen, denen diese sich nicht entziehen können und dürfen, wenn sie nicht sich und die Gesellschaft, das häusliche und öffentliche Leben seines höchsten Zaubers — des ästhetischen Genusses — berauben wollen.



Bei den hier folgenden Arbeiten war es unmöglich, das ganze Gebiet des weiblichen plastischen Schmuckes zum Gegenstande der Darstellung zu machen; es konnte vorerst nur dasjenige hervorgehoben werden, was wirklich einmal von der weiblichen Hand angefertigt wurde und auch gegenwärtig noch gemacht wird. Der Hauptzweck dieser Zusammenstellung ist der, den weiblichen Sinn für den plastischen Schmuck anzuregen, die plastisch-ästhetischen Vermögen durch die darstellende Arbeit zu üben und, gegenüber der Willkür der Mode, die wahre Schönheit und ihre ewiggültigen Gesetze als Richtschnur hinzustellen.

1. Der Kranz.

Der Kranz ist die älteste Kopfzierde. Das kleinste Mädchen weiß schon Kränze zu winden, ohne diese Kunst zuvor erlernt zu haben; die Kleinen gehen darin in der Regel taktvoller zu Werke, als die Erwachsenen; sie folgen einem natürlichen Schönheitsgefühl und treffen dabei das Richtige, beispielsweise bei dem Aneinanderreihen von Blüthen, die sie auffädeln, bei den Blättern, die sie mit ihren Stielen ineinanderstecken, den Ketten, die sie aus dem Löwenzahn bilden und vielen anderen kindlichen Produktionen mit Blüthen, Blättern, Beeren.

Von einem ähnlichen natürlichen Stilgefühl geleitet, wie wir solches bei den Kindern bemerken, gingen auch die Völker des Alterthums bei der Bildung von Kränzen aus. Die Griechen hatten das Kranzflechten zu einer eben so großen Vollkommenheit ausgebildet, wie jede ihrer anderen Kunstthätigkeiten. Die naturastische Auffassung des Kranzes kam nur bei den bacchantischen Aufzügen vor. Sonst bestanden die Kränze der Alten aus einfachen Reihungen von Blättern, Früchten oder Blumen, oder aus Reihungen, in denen alle drei mit einander abwechselnd zu einem Kranze zusammenwirkten, indem dabei ein bestimmter Rhythmus festgehalten wurde; so z. B., daß Blatt mit Frucht wechselte, oder in ganz bestimmten Entfernungen die Früchte zwischen den Blättern wiederkehrten. In gleicher Weise wechselten Blätter, Blumen und Früchte in gleichmäßiger Vertheilung, zu einem Kranze verbunden, mit einander ab. (Eurhythmische Gliederung: e i n f a c h e, a l t e r n i r e n d e und i n t e r s e k i r e n d e Reihung.)

Fig. 1. (Seite 54.) G r i e c h i s c h e r K o p f k r a n z, an welchem der Lorbeer entschieden hervortritt. Das Hinten ist durch die Schleife und die herabhängenden Enden des Bandes bezeichnet. Die Spitzen der Blätter sind nach Vorn gerichtet.

Fig. 2. R ö m i s c h e r K o p f k r a n z, aus Früchten gebildet. Bei den drei verschiedenen Fruchtarten, die hier wechseln, ist dasselbe Streben von Hinten nach Vorn ausgedrückt. Die rundlichen Beeren nähern sich hier zum Kranze auf dem Scheitel, die Schleife verbindet die Zweige wie bei Fig. 1.

Fig. 3. R ö m i s c h e r K o p f k r a n z, bei welchem die Blätter zu einem Wulst verbunden sind. Durch das umgeschlungene Band tritt der Charakter des Wulstes noch mehr heraus. Dieses Motiv des umgewundenen Bandes hat in der Architectur und in den verschiedenen Kleinkünsten vielfache Anwendung gefunden. Das Vorn in diesem Kranze ist, außer den vom Hinterhaupte nach der Stirn zu gerichteten Blättern, noch durch ein Medaillon bezeichnet.

Fig. 4. R ö m i s c h e r K r a n z, an dem zwei Blumen, hier Winden, an einer Ranke befestigt sind; es ist dies eine der geschmackvollsten Kopfzierden, wie sie zu Beginn der römischen Kaiserzeit getragen wurden.

Fig. 5 und **6**, h ä n g e n d e K r ä n z e. Der griechische Cultus verlangte zum Schmücken des Hauptes den aufrecht stehenden, bekrönenden Kranz; zur Dekoration der Wände den hängenden Kranz mit abwärtsstrebenden Blättern. Sonach haben beide Kranzarten nach der Verschiedenheit ihrer Bestimmung, auch einen verschiedenen Charakter.

Fig. 6 ist ein Epheukranz, bei welchem Blätter und Früchte mit einander abwechseln. Die Zweige sind in derselben Weise zusammengefaßt wie bei Fig. 5.

2. Die Perlenschnur.

Sowie der Kranz zum Schmuck des Hauptes, so diente die Perlenschnur zum Schmucke des Halses. In derselben Weise, wie dort Blätter, Blumen und Früchte, wechseln in den Reihungsarten der Perlen verschiedengeformte und gefärbte feste Körper, die auf eine Schnur gezogen und zu einem Ganzen verbunden, als Schmuck für den Hals, das Handgelenk oder den Arm zur Anwendung gelangen.

Im Gegensatze zum Kranze sind bei der Perlenschnur die ein-



zelnen Theile entweder richtungs- und beziehungslos, wie alle kugel- und kegelförmigen Körper, oder sie sind langgestreckt; in diesem Falle aber immer symmetrisch, d. h. von der Mitte aus nach zwei Seiten gleichgeformt, so daß die einzelnen Glieder für sich bestehende Einheiten bilden, die nur durch die Schnur zu einem Ganzen aneinander gereiht sind. Die Perlenschnur hat nicht, wie der Kranz, den Charakter des Bindens, sondern nur den des Umschließens und hebt deßhalb die Selbstständigkeit des Gliedes, das sie schmückt, besonders hervor, weil sie in keiner andern Beziehung zu demselben steht. Aus diesem Grunde, und weil der Hals niemals den Eindruck des Zusammengeschnürtseins machen darf, wurde zu dessen Schmuck die lose, spielende Perlenschnur gewählt, ebenso wie für das Handgelenk, das für die Bewegung eines Spielraums bedarf. Die Perlenschnur wirkt nicht durch die Form, sondern auch durch die Farbe als Schmuck, was besonders beim Hals von Wichtigkeit ist, wodurch die Pracht und der Glanz der Farben hervorgehoben, der Teint des Halses erhöht, auch das in Natur nicht immer schöne Verhältniß der Gesichtsfarbe zu der des Halses in angenehmer Weise vermittelt wird; denn die geometrisch-regelmäßigen, meistens dem Mineralreich angehörenden Formen, geben zu dem schwellenden des lebendigen Organismus einen guten Contrast.

Der Stoff zur Anfertigung von Perlenschnüren wird mit jedem Jahre ein reichhaltigerer, da die Industrie auf diesem Gebiete außerordentlich viel Neues schafft, und es sind dazu nur solche Stoffe zu benutzen, welche entweder durchsichtig, oder welche, wie Gold und Edelsteine, die Hautfarbe in einem Farbenspiele reflectiren. Die ächte Perle vereinigt alle diese nothwendigen Eigenschaften in sich und wurde deshalb von jeher für den Schmuck gewählt, welcher unmittelbar auf der Haut liegt. Unschön sind schwarze Perlen von Glas, Schmelz, Lava und andere undurchsichtige, aber glänzende Stoffe, weil sie immer einen Contrast zur Haut herausstellen, der nicht vermittelt zu werden vermag und eine Härte zur Erscheinung bringt, die immer unangenehm wirkt.

Die Griechen haben, wie viele andere Bekleidungsmotive, auch die Perlenschnur in der Architectur als Schmuck angewendet; es sind auch hier die regelmäßigen Körper nach den Gesetzen der einfachen, der alternirenden und der interkekirenden Reihung geordnet und sie erfüllen den Zweck decorativ zu gliedern, ohne nach oben oder unten hinzuweisen.

Fig. 1. Perlenschnur. Hier sind in Form und Farbe gleichartige Perlen aneinandergereiht. Die Größe derselben ist sehr verschieden, denn es giebt Perlen von der Kleinheit des kleinsten Samenkorns bis zu solchen von der Größe eines Taubeneies. Dadurch, daß man die größeren Perlen in verschiedenen Farben aufreiht und die kleineren ebenfalls, ein- oder mehrfarbig in mehreren-Reihen ordnet, wird Wechsel und Reiz in diese Art von Schmuck gebracht.

Fig. 2. Indische Perlenschnur. Bei dieser haben die Perlen eine längliche Form und jede derselben ist mit einer linearen Zeichnung, die zugleich der Form der Perle angepaßt ist, geschmückt.

Fig. 3. Eine Perlenschnur mit alternirender Reihung; größere und kleinere Perlen wechseln untereinander ab. Dieses Motiv kommt häufig auf Vasengemälden als Schmuckzierde griechischer und asiatischer Frauen vor.

Fig. 4. Mittelalterliches Perlengehänge. An diesem tritt uns zum ersten Male das Vorn und Hinten durch die Art der Reihung sowohl, wie durch die Form und Farbe der Perlen markirt entgegen. Die Reihung ist die interkekirende. Die mittelste größte Perle ist von Gold: hieran reihen sich, von beiden Seiten gleichmäßig, zwei kleinere schwarze Perlen, auf diese folgen sieben kleinere dunkele, dann wieder zwei größere schwarze, welchen nochmals sieben grüne folgen, wonach das Hinten der Perlenschnur durch eine große schwarze Perle hervorgehoben wird.

Fig. 5. Mittelalterliches Gehänge, bei welchem runde und längliche Perlen aneinander gereiht sind. Das Vorn ist durch eine gerade herabhängende Perlenreihe, die mit einem goldenen Medaillon abschließt, bezeichnet.

Fig. 6. Griechisches Perlengehänge. Die Perlenreihe besteht aus Perlen von gleicher Größe. An jeder dritten Perle hängen tropfenförmige Körper herab, die sich fächerartig auf der Brust vom Halse ausbreiten, sobald das Collier darauf ruht.

In der Illustration der assyrischen Dame ist bei Fig. 9 dieses Gehänge mit der, den Hals umschließenden, Perlenschnur in Verbindung gebracht. Die Form des länglichen herabhängenden Tropfens ist überall da anzuwenden, wo das Herabhängen einen symbolischen Ausdruck erhalten soll, beispielsweise bei Hals- und Ohrgehängen und ähnlichem Schmuck.

Fig. 7. Altdeutsches Gehänge, bei welchem runde Perlen mit den rechteckig-geformten Steinen alternirend gereiht sind. Die Kanten der Edelsteine sind derart geschliffen, daß der Länge nach acht Flächen gebildet sind. Das Vorn ist hier durch eine Rose mit einem Tropfengehänge hervorgehoben.

3. Kette und Zopf.

Die Kette ist das der Perlenschnur entgegengesetzte Motiv des Schmuckes, da ihre Glieder ineinandergreifen und dadurch in unmittelbarer Beziehung zu einander stehen, wodurch die Bedeutung des Zusammenhaltens und Fesselns, zugleich aber auch die der Macht symbolisch zum Ausdrucke kommt.

Die goldene Kette gehört zu den Insignien des Herrschers und Machthabers; sie muß daher im Frauenschmuck entweder den Charakter der Herrscherin hervorheben, oder dadurch motivirt sein, daß sie irgend etwas hält, z. B. die Uhr.

Schon das Kind macht sich Ketten aus den Cylinderstengeln des Löwenzahns, jedenfalls die natürlichste und einfachste Art aller Ketten, wenn dabei auch nicht immer das Hauptgesetz der Kette beobachtet ist, welches darin besteht, daß die Glieder der Kette stets von gleicher Größe und Stärke sein müssen, da kleinere in Verbindung mit größeren und stärkeren Ringen den Eindruck machen, als könne die Kette stellenweise zerreißen. Immer muß die Gliederung der Kette den Gedanken des Ineinandergreifens und Verschlingens versinnlichen. Dieses thun besonders die Ketten aus gedrehten Gliedern. Auch das Material muß diesem Gedanken dienen; jedoch bedingen gerade diese Umstände, daß das Herstellen von Ketten für die Frauenarbeit sich am wenigsten eignet. Die Beherrschung und Umwandlung des Metalls nimmt immer besondere Vorrichtungen und Kraftanstrengungen in Anspruch; aber man hat ja doch auch fertige Glieder von Metall, die zu Ketten nur ineinandergefügt werden dürfen, und diese allein haben wir im Auge, wenn wir auf derartige Darstellungen hinweisen.

Fig. 1. Mittelalterliche Ketten. Einfach aus ovalen Ringen zusammengesetzt.

Fig. 2. Kette aus der Frühperiode der Renaissance, deren einzelne Glieder so ineinander verschränkt sind, daß stets ein von rechts nach links und ein von links nach rechts wirkendes Glied ineinandergreifen, wodurch hohle Vierzackformen entstehen und dem Ganzen den Charakter des verstrickten Ineinandergreifens geben.

Gleich der Kette wirkt auch der Zopf nach seiner Längenentwicklung verbindend, doch entgegengesetzt dem Prinzipe der Kette, die aus einzelnen ineinander verschränkten Gliedern gebildet ist, wogegen der Zopf aus Strängen oder Strähnen, die vorzugsweise eine Längenausdehnung haben und durch das Ueber- und Untereinanderlegen derselben Festigkeit gewinnt. Die größere Breite des Zopfes wird durch die Vieltheiligkeit der Flechtsträhne herbeigeführt. Der Zopf dient insbesondere zum Kopfschmuck, wird jedoch sonst auch vielfach in der Kleidung, wenn auch nicht aus Haaren, angewendet; z. B. ein Geflecht als Gürtel, kurz überall da, wo dieses, gleich der Kette, zusammenzuhalten, zu binden, oder auch der Persönlichkeit den Ausdruck von Maaß und Herrschaft geben soll.

Die Griechen benutzten den Zopf als Motiv in der Architectur; namentlich schmückten sie jene Theile der Bauwerke, welche zusammenhalten oder schwer tragen mußten, wie z. B. den Fuß der attisch-jonischen Säule, welcher in dem breiten Riemengeflecht, womit er geschmückt ist, das höchste Maaß von Kraft darstellt. In der romanischen Baukunst wurde das Zopfornament in der mannichfaltigsten Weise ausgebildet. — Eine uns nicht fern liegende Zeit wird als Zopfperiode bezeichnet, nach dem Zopfe, den auch die Männer gleich den Chinesen trugen. Diese abgeschmackte Tracht war der Baukunst und den übrigen Künsten dieser Zeit entsprechend.

Fig. 3 ist der einfache, aus drei Strängen gebildete, Zopf, welche Anzahl zu dem einfachsten Zopfgeflecht nothwendig ist; jede der drei Flechten muß dabei die gleiche sein. Selbst dann, wenn mehr als drei Stränge zu einem Zopfgeflecht genommen werden, sind doch nur drei stets activ, da die übrigen in abwechselnder Reihe liegen bleiben.

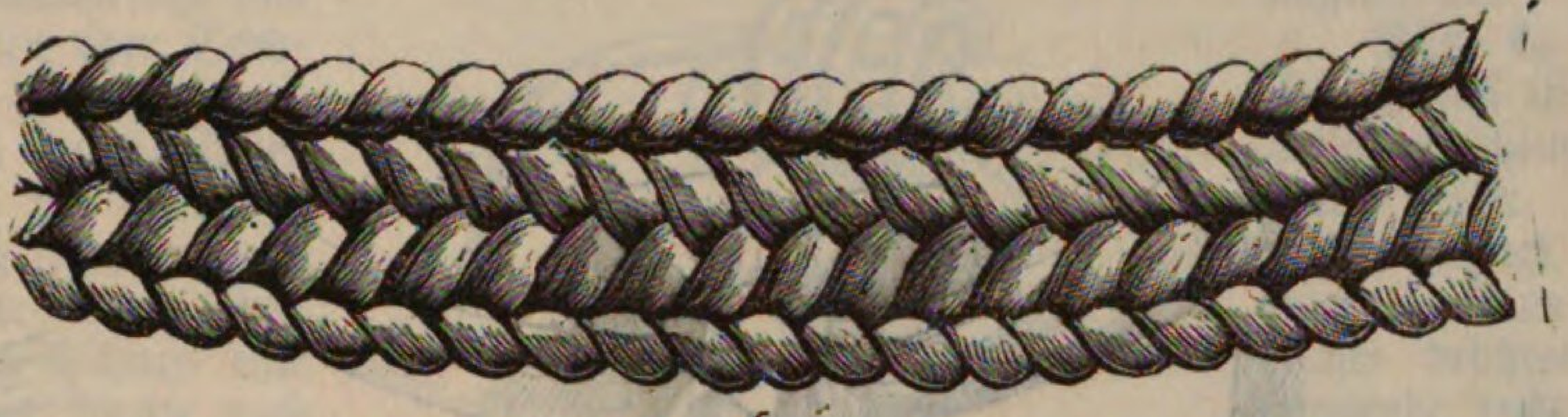
Fig. 4 ist ein aus zehn Strängen gebildeter russischer Zopf.

Aus der Zeichnung erhellt, wie durch die Hinzunahme von mehr Strängen der Zopf nach der Breite hin mannichfaltig gegliedert werden kann. Die Russen haben noch ein volksthümliches Geflecht, namentlich aus Lederriemen, welches sie in allen Breiten ausführen und verwenden, indem sie in dieser Arbeit alle nur erdenklichen Verflechtungen stilgerecht herstellen.

Fig. 1. Gürtelmotiv, von einer Statue der römischen Isis; die Schlangenköpfe sind aus edlem Metall; das Gürtelband muß stets aus elastischem Stoffe sein.

Fig. 2. Schleifengürtel aus dem Mittelalter. Das breite Gürtelband ist vorn zu einem Knoten geschlungen, die herunterfallenden Enden sind mit Franzen besetzt.


3


5


1


2

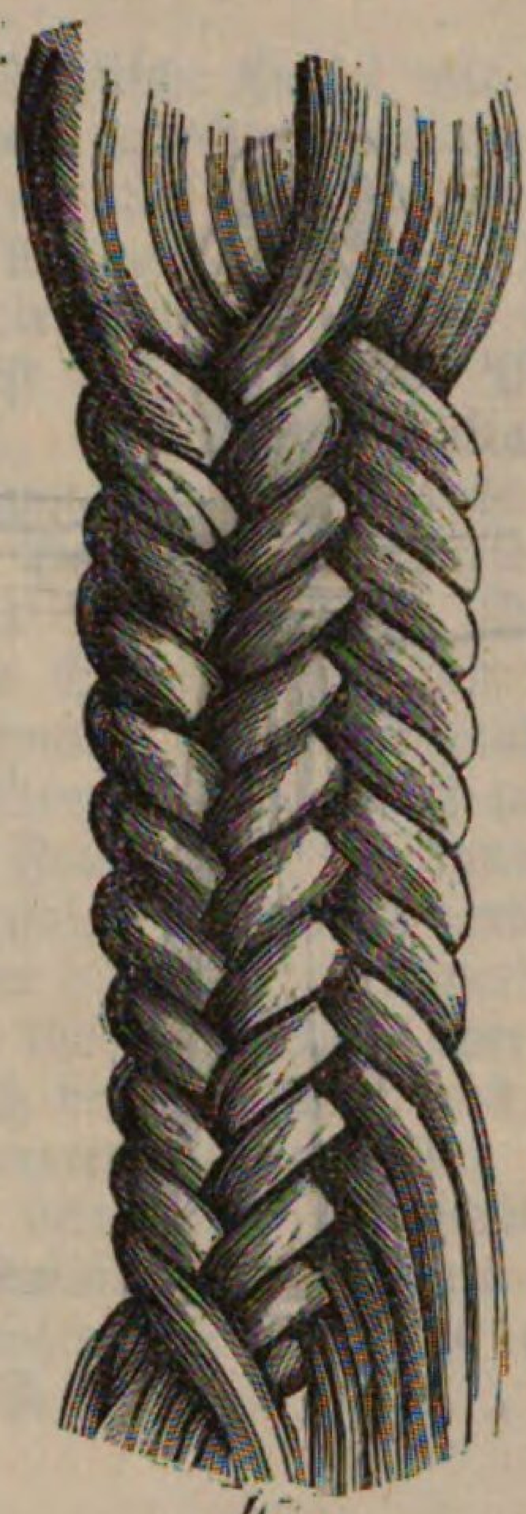

4

Fig. 5. Ein Gurtengeflecht aus dem Mittelalter, bei welchem sich Einfassung und Mitte deutlich von einander abheben.

4. Der Gürtel.

Der Gürtel, der die proportionale Mitte der körperlichen Gestalt hervorzuheben hat, ist gleich dem Kranze und der Perlenschnur, die Kopf und Hals zieren, Ringschmuck; auch er ge-


2

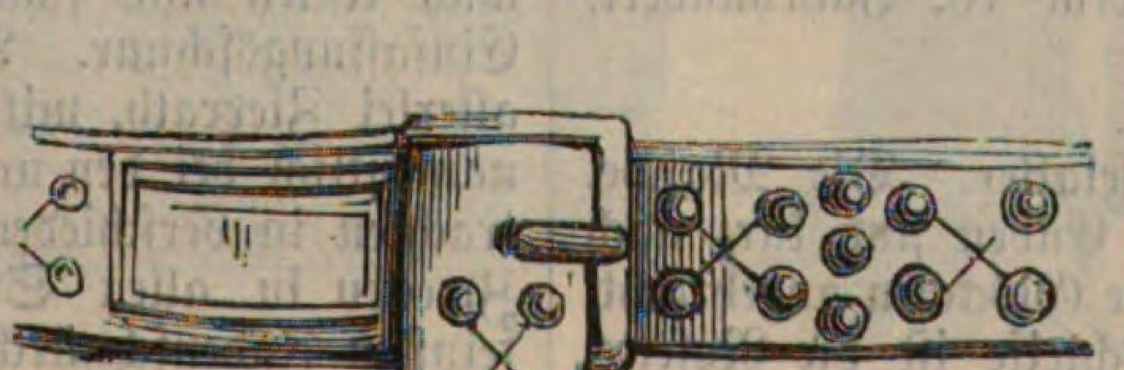
hört wie jene, zu den ältesten Schmuckweisen und sollte auch heute nur, seiner ursprünglichen Bedeutung gemäß, umgelegt werden, was aber nicht der Fall ist; vielmehr sucht man jetzt durch möglichst enge Gürtel der Gestalt ein wespenartiges Ansehen zu geben, wobei die Krinoline noch zu Hilfe gezogen wird.

Beim Gürtel wird das Vorn gewöhnlich durch ein Metallschloß, welches denselben zusammenhält, bezeichnet. Das Urmotiv des Gürtels ist die sich windende Schlange; in dieser Form wird er bei den Griechen als der Gürtel der Rachegöttin bezeichnet. Außer diesem Motiv wird häufig im Orient ein dünner Shawl um den Leib geschlungen und vorn geknüpft.

Fig. 3. Mittelalterlicher Ledergürtel mit einer Schnalle. Derselbe ist mit Perlen besetzt; vorn fällt das Ende aus der Schnalle heraus und hängt frei herunter. Diese Art Gürtel, welche im Mittelalter in hohem Ansehen standen, lagen stets leicht auf den Hüften auf, ähnlich wie bei der italienischen Dame, Fig. 34. Das Gürtelornament kann entweder so gestaltet werden, daß indifferente, z. B. geometrische Formen, der Längenentwicklung des Gürtels entsprechend, nebeneinander liegen, wie bei Fig. 3, oder es kann das Ornament nach oben oder unten indifferent sein und beispielsweise in der einfachen, der parallelen und der sich kreuzenden Wellenlinie


1

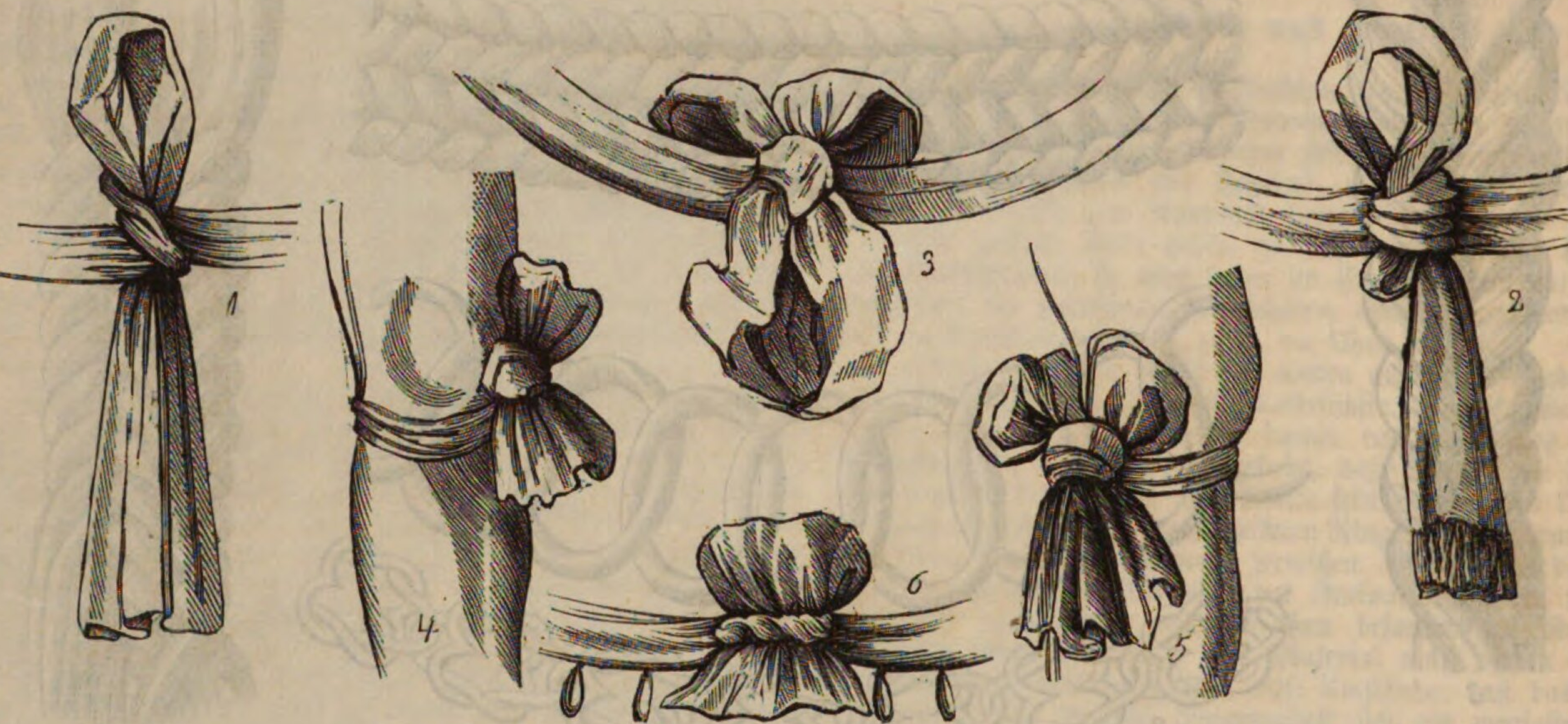
bestehen. Es können aber auch noch Schlingpflanzenmotive und selbst ähnliche Formen aus der Thierwelt, wie ineinandergeschlungene Krallen, Thierrachen und dem Aehnliches, Umklammerndes ausdrückend, dargestellt werden. Diese müssen dann so vertheilt sein, daß sie ebenfalls indifferent sind, oder so, daß sich die Beziehungen nach oben und unten ausgleichen.


3

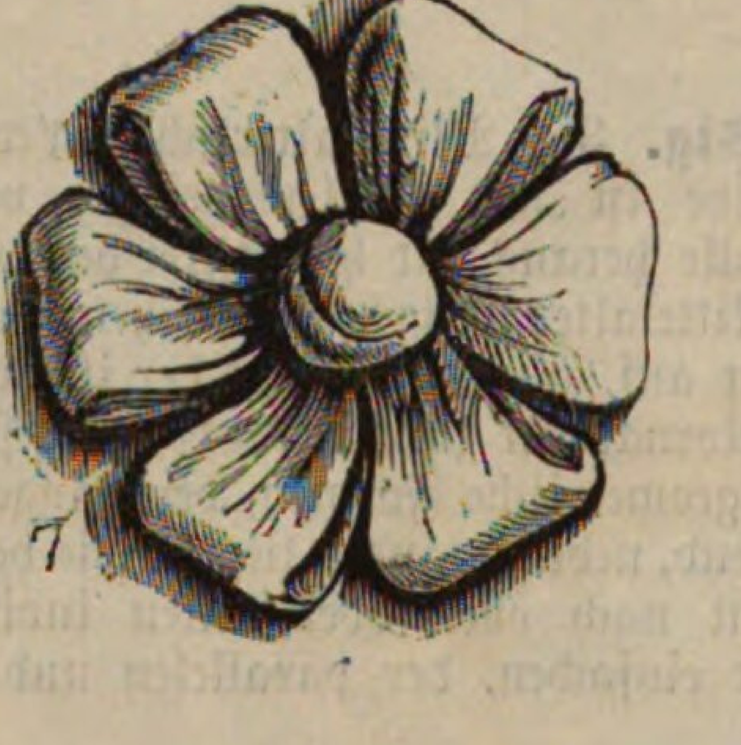
5. Schleife, Rosette, Knopf.

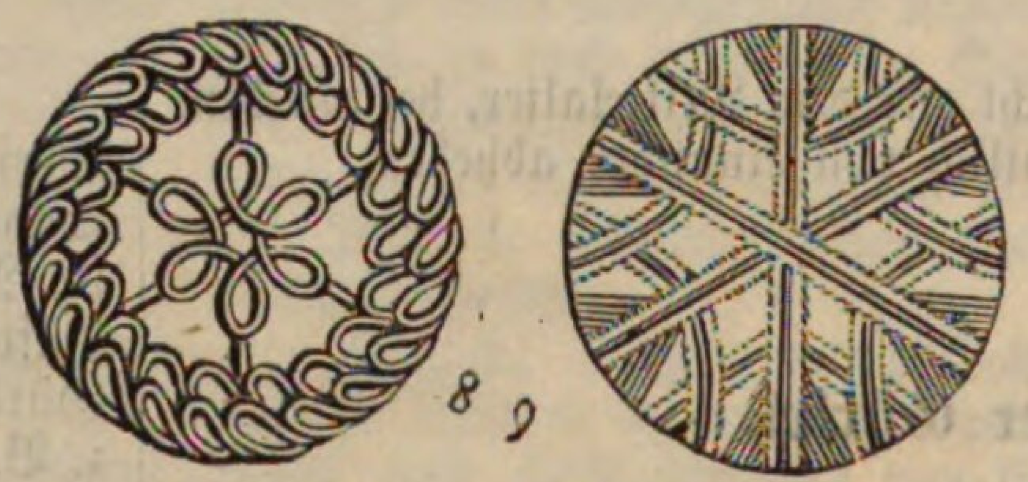
Außer am Gürtel wurde die Schleife überall da angewendet, wo ein festes oder flatterndes Band gebunden, oder eine unschöne

Verbindung verdeckt werden sollte und eignete sich ihrem symbolischen Charakter nach vorzüglich zum Schmucke. So wurde die Schleife im Haar als Haarschmuck, am Gürtel und im 16. Jahrhundert auf der Brust als Busenschleife, an den Schultern, den Armen und Knieen, und selbst an den Schuhen getragen, ja ein unschöner Luxus damit getrieben. Doch ließ man sich nicht so weit vom Ungeschmack fortreißen, wie in der neuesten Zeit, indem man die Schleife auf den Rücken setzt und dieselbe, so wie die flatternden Bänder



auf dem Mantel feststeppt. Wie man blinde Fenster malt, so setzt man blinde Schleifen auf; das Erstere hat wenigstens den Zweck, eine Unsymmetrie im Bau auszugleichen. Eine aufgenähte Schleife hat aber gar keinen Zweck, ebensowenig wie die Blindschleife, die statt der Cravattenschleife an die Hemdkragen der Herren gesteckt wird.





Die Schleife darf nur dort angewendet werden, wo etwas zusammenzuhalten ist; für ihre Art und Weise bedingend ist, der stärkere oder leichtere Stoff, das schmälere oder breitere Band, welches verschlungen wird. Natürlich richtet sich die Farbe und Form der Schleife nach dem Wesen und der ganzen Toilette der Person.

Fig. 1, 2 und **3.** Gürtelschleifen aus dem Mittelalter. Fig. 1 und 2 sind Gürtelschleifen von Patriziern aus dem 16. Jahrhundert. Die beiden Enden hängen vorn herab.

Fig. 3 ist aus derselben Zeit, wie die beiden erstgenannten, aber hier sind die Enden nicht wahrnehmbar; es ist eine Doppelschleife.

Fig. 4 und **5.** Knieschleifen aus dem 16. Jahrhundert. Die Enden gehen nach unten.

Fig. 4 hat eine, Fig. 5 zwei Maschen.

Fig. 6. Gürtelschleife aus dem Mittelalter. Die Masche, die nach oben geht, ist breit gezogen, die Enden sind kurz nach unten fallend. Am Gürtel sind freihängende Glöckchen angebracht.

Eine weitere Ausbildung von der Schleife ist die Rosette, bei der sich die einzelnen Maschen regelmäßig um den Mittelpunkt ordnen. Die Rosette muß mindestens vier, kann aber auch sechs, acht und mehr Maschen haben und diese können einfach im Kreise nebeneinander gereiht, oder auch in derselben Form mehrfach übereinanderliegend gedacht sein. Ihr Zweck ist derselbe wie bei der Schleife, ein dekorativer, nur wirkt sie noch schöner als diese, da die zweckliche Eigenschaft dabei mehr in den Hintergrund tritt.

Fig. 7 ist eine sechsseitige Bandrosette.

Der Knopf muß noch mehr als die Rosette das Zusammenhaltende in sich zur Erscheinung bringen, weil er nicht nur den Zweck hat, schmückend, wie die Rosette zu wirken, sondern wirklich zusammenhält; er gehört also seiner Bestimmung nach mit der Nestelagraffe in eine Kategorie, nur daß diese gewöhnlich allein für sich wirkt und nicht so eng mit dem Kleidungsstücke verbunden ist. In der Architektur und der Schmiedekunst wird der Nagelkopf und die Niete ähnlich, wie in der Kleidung der Knopf, als decorativer Schmuck verwendet.

Schon in der dorischen Kleidung hatte der Knopf eine große Bedeutung und behielt dieselbe auch durch das ganze Mittelalter und selbst bis in unsere Zeit.

Fig. 8 u. **9** sind zwei Knöpfe aus dem Mittelalter, einem Reitkleide entnommen; sie sind mit weißem Atlas bezogen und mit Silber- und Goldfäden übersponnen.

6. Schnur, Knoten, Quaste, Franze.

Die Schnur wurde von jeher entweder einfach gedreht oder, als Rund- und Zierschnur geflochten, für den Schmuck benutzt; sie drückt das Binden in der rohesten Weise aus und wurde auch deßhalb von den feinfühlenden Griechen da, wo sie dieselbe nur zum Binden gebrauchten, wie bei der Gewandung, durch den darüber herabfallenden Theil oder durch den Gürtel verdeckt.

Schön wirkt sie nur da, wo sie als Abscheidungslinie des Gewandes, also als Saum auftritt. Durch ihre plastische Form scheidet sie sich bestimmt von der Tuchfläche ab, markirt den Abschluß giebt zugleich dem Kleide, je nach ihrer Dicke eine gewisse Schwere nach Unten und schützt vor Abnützung; in diesem Falle ist sie Einfassungsschnur. Außerdem wird sie auch zur Anfertigung von allerlei Zierrath, mit einem Wort zu „Verschönerungen," wie solche namentlich bei den ungarischen, polnischen und russischen Nationaltrachten in verschiedenen Stoffen und Farben und je nach ihren Zwecken in allen Stücken von der Dicke des Fingers bis zum feinsten Fadenschnürchen vorkommen, angewendet.

Die Anfertigung der Schnüre selbst, das Drehen derselben, ist meistens eine Arbeit der Posamentiere; die Frauen haben nur die Aufgabe, die bereits fertig gekauften, zweckmäßig zu verwenden. Einzelne Völker des Mittelalters benutzten die Schnur nicht bloß zum Verschnüren und zum Knüpfen, auch zum plastischen Schmuck, wie die Japanesen dies heute noch thun.

Der Knoten verbindet, wie schon früher auseinandergesetzt ist, zwei Enden miteinander und hat nach seiner verschiedenen Form und Anwendung auch verschiedene Benennungen erhalten, von

denen, außer dem schon bei der Knüpfarbeit besprochenen Weber- und Netzknoten, der Herkulesknoten, der gordische und Kapuzinerknoten die bekanntesten sind. Der letztere wurde im Mittelalter auch von den Damen als Gürtelzierde getragen.

Die Quaste war ursprünglich nichts anderes als eine Auszettelung der Schnur, die sich dabei ergebenden Büschel wurden dann durch einen Knoten, der das weitere Aufdrehen der Schnur hemmen sollte, zusammengefaßt und so entstanden die ersten Quasten oder Troddeln.

Die Franze bildete sich in ähnlicher Weise durch die Auszettelung des Gewebes und der Stoff, aus dem sich Franze und Quaste entwickelten, bestimmte ihren Charakter. Die Quaste mußte der Schnur entsprechend rund, die Franze der Breite nach entwickelt sein; beide können immer nur hängend gedacht werden und müssen die Falten des Gewandes besonders bei den Bewegungen, bei denen eine bestimmte Richtung zum Ausdruck kommt, sowohl verstärken und hervorheben, als auch gewissermaßen korrigiren, dadurch, daß ihre Schwere nicht jeder kurzen zufälligen Wendung, sondern nur der Körperbewegung in ihrer allgemeinen Ruhe und Gesetzlichkeit folgen. Schon die Wilden brachten die Franze zur Anwendung und die Eskimos besetzen ihre Kuklanka mit verschiedenfarbig abwechselnden Franzen von Haaren. Tacitus sagt von den germanischen Frauen, daß sie ihre Kleider ebenfalls



Fig. 1. Eine Gürtelschnur mit Knoten und Quasten aus dem Mittelalter.

Fig. 2. Kapuzinerknoten; a und b zeigt, wie derselbe gemacht werden muß.

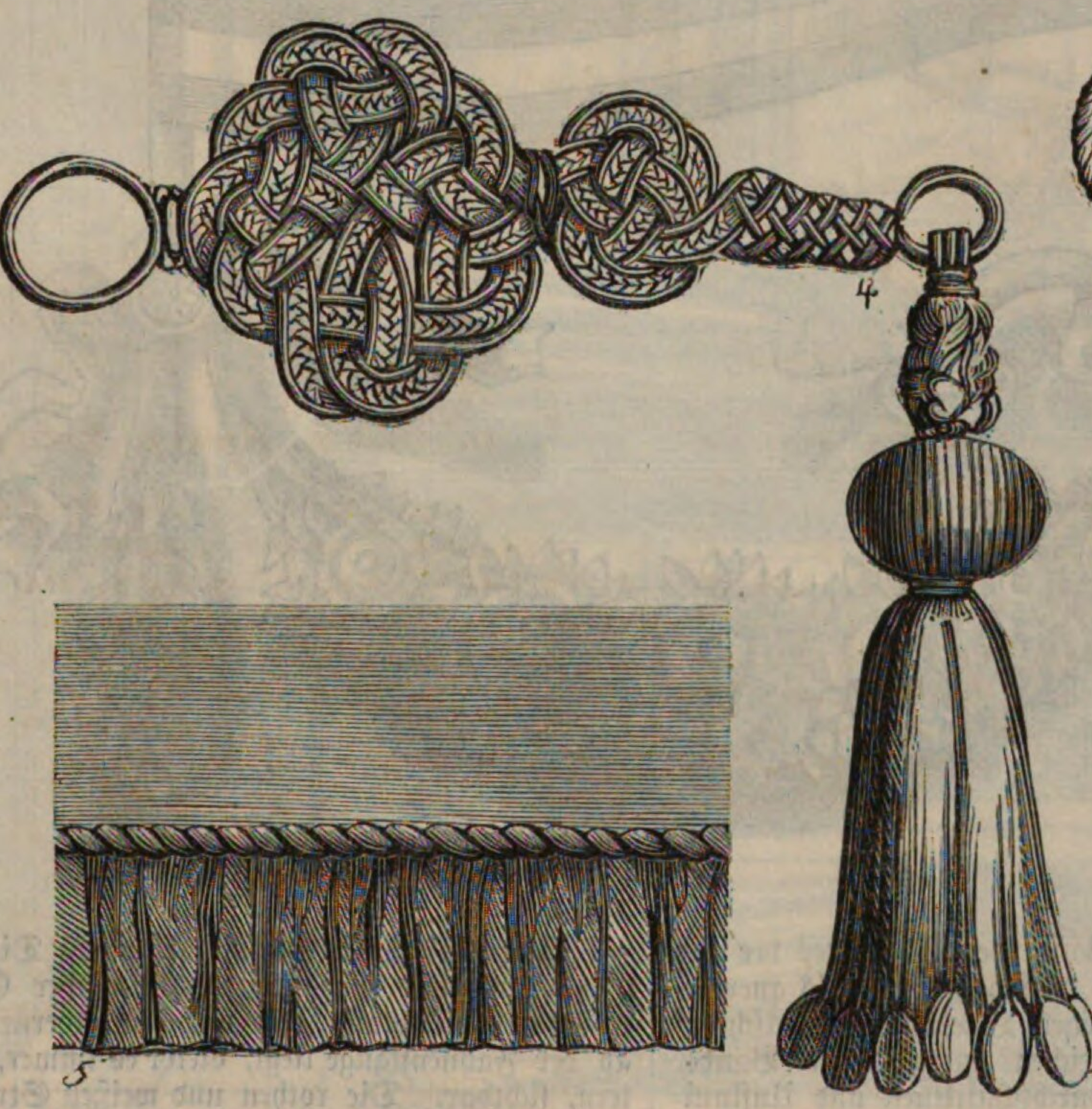
Fig. 3. Schnur mit Kapuzinerknoten und Quaste aus dem Mittelalter. Vergleiche den Gürtel Fig. 36. Der Kapuzinerknoten wurde von den Mönchen bei dem Skapulir angewendet.

Fig. 4. Russische Haftel mit Quaste. Die Haftel ist aus geflochtenem Band knotenartig verschlungen und geht in eine Rundschnur über. An der wagerecht liegenden Haftel hängt die schwere Quaste senkrecht herab. Unten ist sie durch kleine Metallgewichte beschwert, damit das Straffherabhängende recht zum Vorschein komme.

Außer an Bekleidungsstücken wird die Quaste auch bei Draperien und Draperiefestons, bei dem Schmuck, der den Thieren angelegt wird, immer als beschwerendes und herabziehendes Element angewendet werden.

Fig. 5. Franze. Diese kann ihrem ganzen Wesen zufolge sehr wenig varirt werden; sie kann nur breiter oder schmaler oder einzelne Fäden können stärker oder feiner sein und demnach den Charakter des Leichteren oder Schwereren haben. Da wo die Franze sich an den Stoff anschließt, wird sie durch Verknüpfung ihrer Fäden vielfach geziert. Dergleichen Verzierungen versinnlichen eine Art Naht.







mit Franzen schmückten. Die asiatischen Völker verwandten die Franze und Troddel im Uebermaß, besonders aber die Perser, auf deren Monumenten wir sie noch heute studiren können. Die Bekenner der Budhahlehre in Asien tragen als besonderes Zeichen dafür, daß sie Anhänger der Lehre sind, Quasten an der Kopfbedeckung. Die jetzigen Griechen tragen blaue Quasten am rothen Fez.

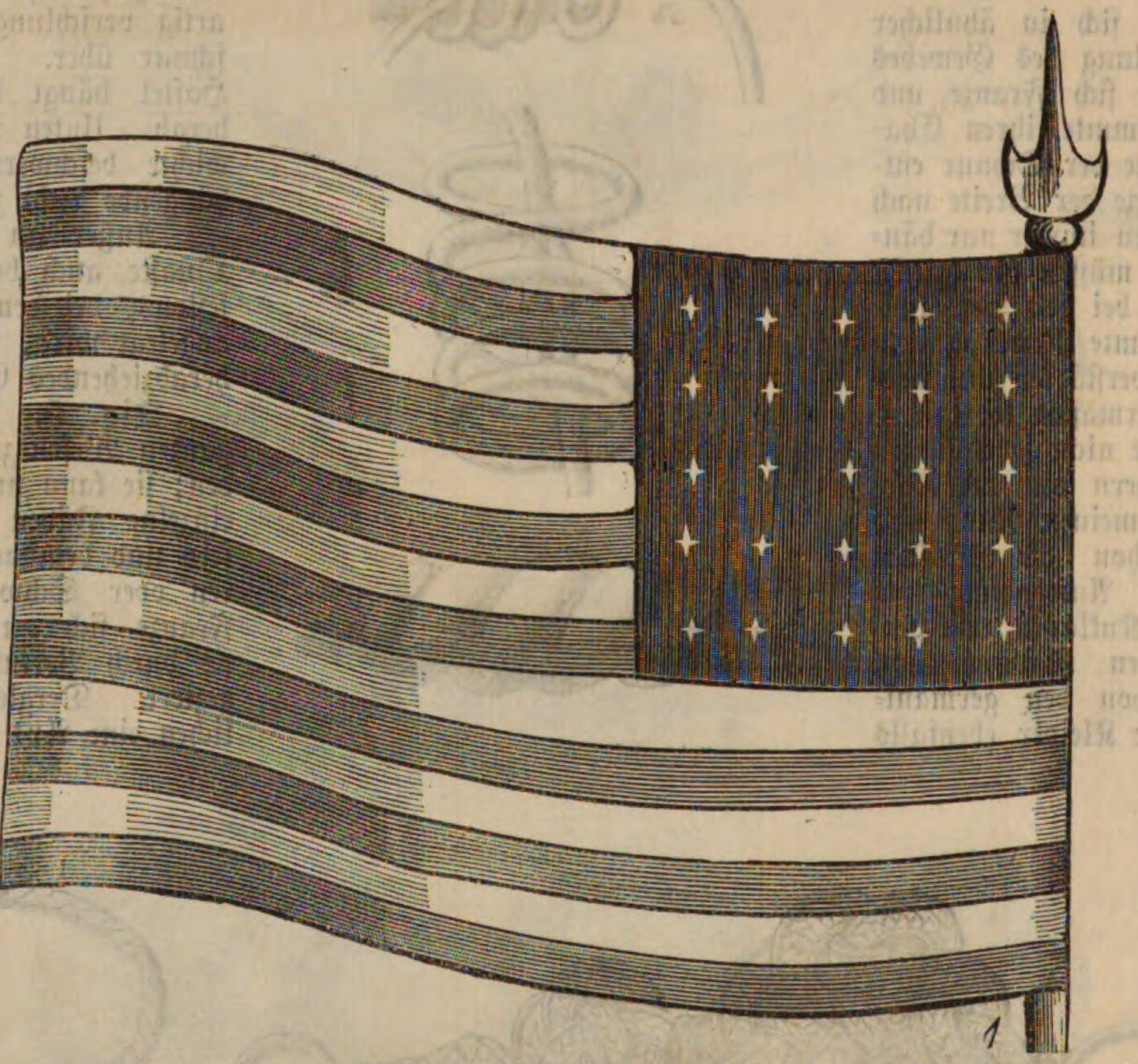
Bei Figur 5 wird diese durch die Schnur gebildet; immer aber darf die Franze auch da, wo sie angesetzt wird, ihre ursprüngliche Abstammung nicht verläugnen und muß demgemäß immer von derselben oder einer ähnlichen Farbe wie der Stoff sein, den sie schmückt. Da die Franze immer einen Abschluß nach Außen, hauptsächlich nach Unten bildet, so darf sie dunkler sein als der Stoff, den sie ziert.

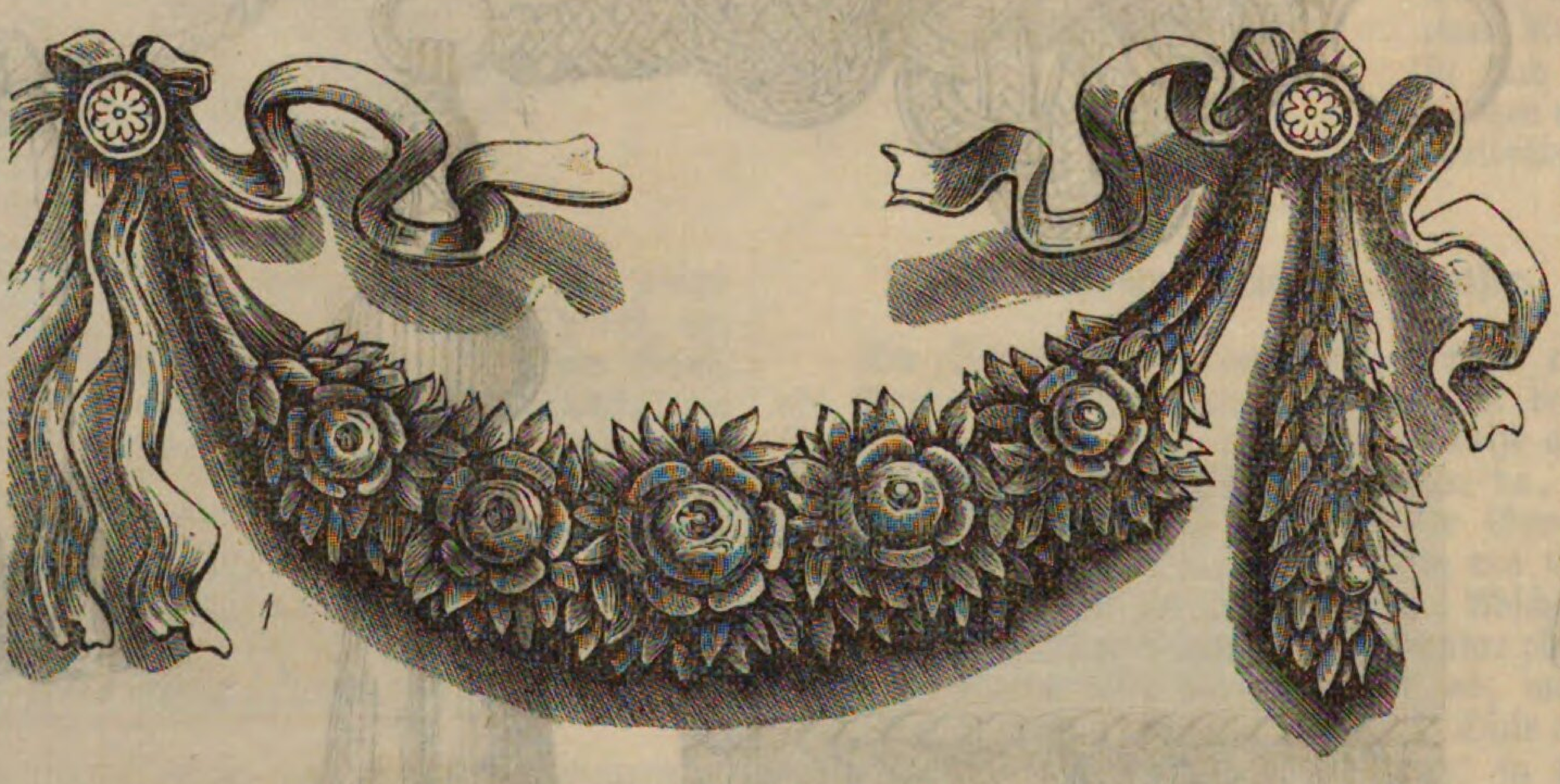
7. Der flatternde Bandschmuck und das Feston.

Der flatternde Bandschmuck galt von jeher als das Symbol der Ungebundenheit und war in seiner vielfachen Anwendung ein unerschöpfliches Hülfsmittel der Toilettenkunst, um die Richtung und Bewegung einer Gestalt angemessen hervorzuheben. Vorzüglich diente das Flattern des Bandwerks zum Kopfschmuck, der stets den Charakter des Leichten haben muß. Der Indianer Nord-Amerikas schmückt sein Haupt mit dem flatterden Band, der Herrscher Persiens läßt von seiner Mitra betroddeltes schweres Bandwerk herabhängen. Die griechische Priesterin trug die herabhängende Stirnbinde und die heitere Bacchantin schmückte sich mit leichten hellfarbigen Bändern. Am Gürtel und überall, wo die Schleife Anwendung fand, hingen auch die flatternden Enden des Bandes herab.

Je nachdem der flatternde Bandschmuck das Alter oder die Jugend, den Herrscher oder den Priester, die Tänzerin oder die Bacchantin ziert und die Freude oder die Trauer ausdrücken soll, ist derselbe in Form, Farbe und Anordnung ein verschiedener. Dem Alter geziemen dunkele Farben, einfach gemusterte, schwer herabfallende Bänder. Der Jugend dagegen kommt leichtes flatterndes Bandwerk zu, in lichten kräftigen Farben, zu den raschen Bewegungen des Jugendmuthes stimmend. Das Bandornament muß stets so gestaltet sein, daß es dem Bande den Charakter des sich verlängernden Fortfließenden giebt, es darf daher niemals quer gestreift sein, wie wir dergleichen modernen Querbalkenschnickschnack in allen Bandladen finden. Dergleichen quergestreifte Bänder machen geradezu den Eindruck des Durchschnittenen und Unsinnigen, aber gerade dieses Unsinnige wird „herzig" und „allerliebst" gefunden und „wüthend" gekauft.

Dasselbe Gesetz des sich in die Länge hin Ausdehnenden muß auch bei Fahnenstickereien, bei Wimpeln und ähnlichen nach der Länge hin und nicht nach der Quere wirkenden Verzierungen beobachtet werden. Aber wir bemerken auch hier oft gerade das Gegentheil. Durch eine falsche Anordnung und Zusammenstellung der farbigen Theile wird das eigentliche Muster unklar und verworren.





Auch bei den zu Festons gewundenen Blumen und Guirlanden kommt das flatternde Band viel zur Anwendung; da es im Charakter dieses Schmuckes liegt, daß derselbe bogenartig befestigt wird, so sind dabei fliegende Bänder gut zu verwenden. Beim Feston sind Kranz, Rosette, Schleife und flatternder Bandschmuck zusammen anzubringen.

Schon die Griechen liebten diese Art malerisch-plastischer Dekoration; bei den Römern war der Festonnirungsschmuck massiger und erst bei dem Wiedererwachen der klassischen Kunst in Italien wurden Feston und Guirlande von den Bildhauern und Malern dieser Zeit oft als dekoratives Motiv benutzt. So gehören die Festons von Raphael in der Farnesina zu dem Schönsten, was in dieser Hinsicht je geschaffen worden ist.

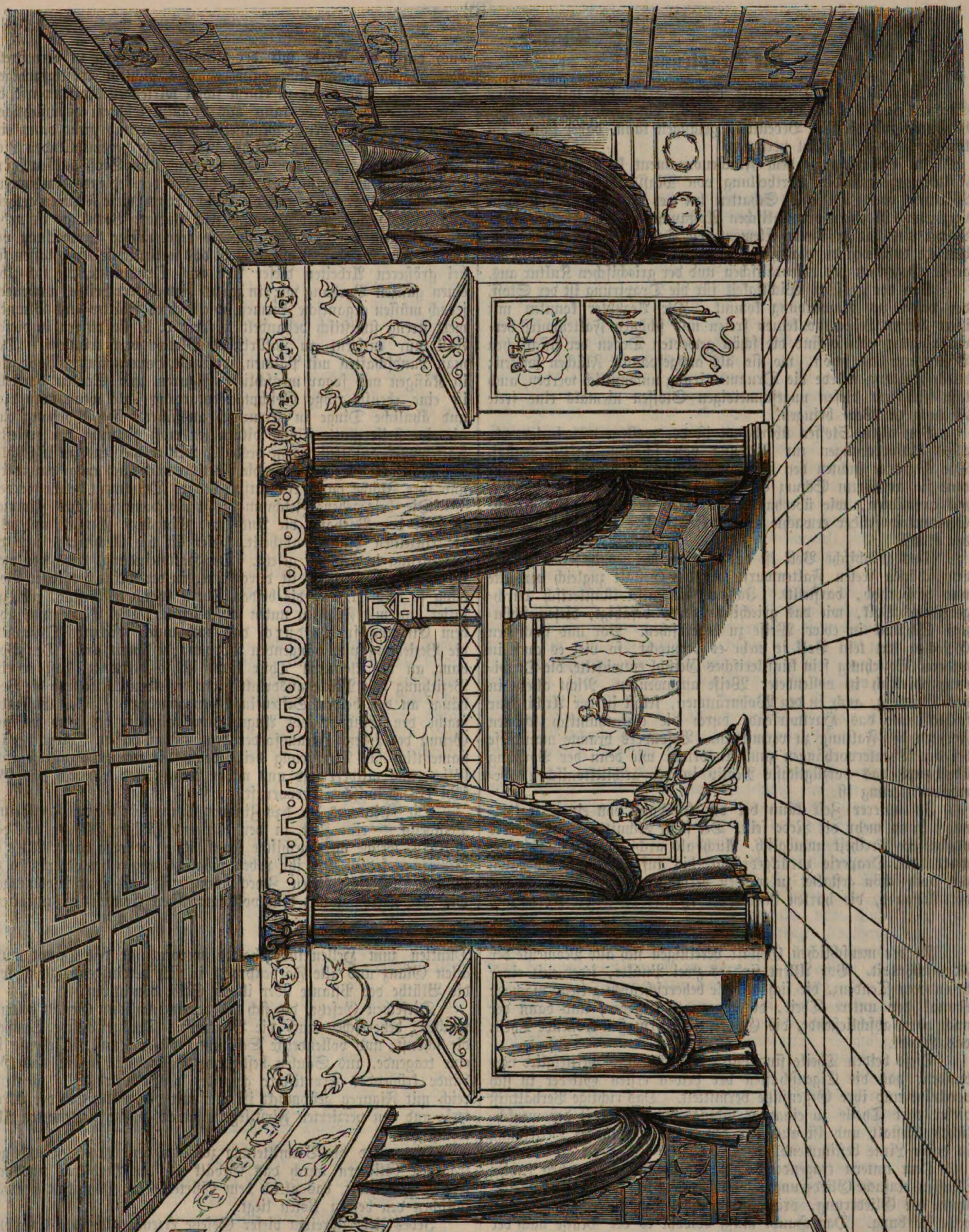
Bei allen Festons sind es natürliche Blumen, Blätter und Zweige, welche durch sinnvolle Anordnung künstlerisch gestaltet werden müssen. Dieser Art Schmuck muß immer symmetrisch wirken und nach der Mitte zu, dem Gesetze der Schwere gemäß, anschwellen und herabhängen. An der Seite fällt gewöhnlich ein Ende der Guirlande gerade herab und bildet den Abschluß.

Die Stellen, wo die Festons befestigt werden, ziert man mit Rosen, Rosetten und Schleifen. — Auch die Festons müssen, wie dies schon bei dem flatternden Bandschmucke hervorgehoben worden ist, der jedesmaligen Feststimmung und Festveranlassung Rechnung tragen, was namentlich durch die Wahl der Blumen und die Art des Blätter- und Laubwerks bedingt wird.

Fig. 1. Amerikanische Flagge. Diese ist ein Muster für die ornamentale Behandlung flatternder Gegenstände. Dadurch, daß das dunkelblaue Feld mit den silbernen Sternen unmittelbar an der Fahnenstange liegt, bleibt es immer, selbst bei starkem Flattern, sichtbar. Die rothen und weißen Streifen folgen der Längenentwicklung der Fahne und harmoniren mit den Farben des Sternenfeldes. So giebt das Ganze den Ausdruck heiterer Harmonie.

Das Geschmackloseste und Widersinnigste beim Fahnenschmuck zeigt die französische Trikolore; sie ist, wie Semper sagt: „gemein in den Farben, schlecht in den Verhältnissen der Theile, endlich mit senkrechten Streifen, also stets unklar."

Fig. 2. Festons mit flatterndem Bandwerk und Rosette. Renaissance.



8. Die Drapirung.

Die Kunst der Drapirung besteht darin, daß mit gewebten Stoffen eine Faltenplastik erzielt wird, die durch eine freie Behandlung zur höchsten Bedeutung gelangen kann, daher immer ein künstlerisches Feingefühl verlangt.

Im Gegensatz zu dem Flächenornament kommt es bei dem Faltenwurf auf die Vertheilung von Massen an, und auf die Wirkung von Licht und Schatten bei der Falte. Die Flächenverzierung ist ihrer orientalischen Abstammung gemäß malerischer Natur und hat zu ihrem Elemente die Farbe. Bei der Draperie herrscht durchweg die plastische Gestaltung und darin drückt sich der große Gegensatz der orientalischen und der griechischen Kultur aus.

Von der größten Wichtigkeit für die Drapirung ist der Stoff, der dabei zur Anwendung kommt. Die Aegypter konnten mit ihrer steifen Leinwand keinen freien und schönen Faltenwurf hervorbringen; ebenso sind die schön gewebten Decken der asiatischen Völker nur da schön, wo sie als ausgespannte Flächen wirken; durch Faltung würde die Ornamentirung unkenntlich werden, auch läßt sich mit diesen ungeschmeidigen Stoffen niemals eine freie Faltung zu Wege bringen.

Von allen Stoffen überhaupt ist der wollene der einzige, der allen Anforderungen zur Bildung von schönen Falten genügt. Die Aegypter suchten den Faltenwurf künstlich zu beherrschen, indem sie an ihrem Schurz die Falten dicht nebeneinander gereiht, fest aufnähten, wie überhaupt bei ihnen der Sinn für strenge Symmetrie früher erwachte als der für freiere Ungebundenheit in der Kunst.

Das griechische Volk ist das einzige, welches in seiner Tracht den schönen freien Faltenwurf, der die Gestalt zugleich verdeckte und hervorhob, darstellte. Ja nur ein also künstlerisch durchgebildetes Volk, wie das griechische, war befähigt, diesen schönsten Schmuck in edler Weise zu beherrschen. Vor und nach den Griechen hat kein Volk je mehr es vermocht, so viel es auch in anderer Beziehung sein künstlerisches Gefühl entwickelte, die Drapirung wirklich in vollendeter Weise anzuwenden. Nicht allein in der Kleidung, auch in den Wohnräumen, selbst in der Architektur suchte man das Hartwirkende durch die eigenthümlich schönen Formen der Faltung zu vermitteln. Besonders brachte man diese bei den Theatervorhängen zum Ausdruck, wie denn der Vorhang überhaupt das vorzüglichste Motiv in der architektonischen Gewandverzierung ist.

In unserer Zeit kann bei der Kleidung von einem Faltenwurf kaum mehr die Rede sein. Der steife Schnitt unserer Kleider macht jede Freiheit unmöglich. Auch als architektonischer Schmuck wurde die Draperie zurückgedrängt, bis auf den Fenstervorhang, der noch schön gestaltet zu werden vermag. Dieser Vorhang hat die Aufgabe, die harten Linien der Fenster durch die Form und auch durch die Farbe mit der Zimmereinrichtung zu vermitteln. Der Vorhang kann nun entweder aus dichtem kräftigfarbigem Stoffe sein, und dann zu einem schön wirkenden Faltenwurfe benutzt werden, oder er kann aus dünnem leichtem durchsichtigem Stoff wie Linon, Mull, Mousseline bestehen und giebt dann eine angenehme Vermittelung zwischen dem kräftig hereinfallenden Licht und dem dunklen Zimmer. Den durchsichtigen Stoff müssen feine Linienornamente durchziehen, da hierbei der fehlende Faltenwurf nie recht sichtbar wird und die Fläche durch diese Figuren getheilt und unterbrochen werden muß. Für kleinere Vorhänge ist neben einem reichen verzierten Saum die regelmäßige Vertheilung von kleinen Blumen oder Muscheln wohl das natürlichste, doch lassen sich bei größeren Arbeiten dieser Art auch Ornamente, die sich über einen ganzen Vorhang wie ein zartes Gewebe vertheilen, anwenden, jedoch müssen organische Formen, wie leichtes Blätter- und Blumenwerk streng stylistisch behandelt werden, d. h. sie dürfen in diesem Fall nur entfernt an natürliches Blumenwerk erinnern. Daß man Landschaften mit Palmen, idyllische Bauernhäuser, Papageien in Käfigen und sogar menschliche Figuren und Scenen darstellt, ist eine ebenso große Geschmacksentartung, als wenn man diese und ähnliche Dinge in Kreuzstich ausführt. Der Vorhang darf nie eine steife glatte Fläche bilden, er muß vielmehr den freiesten Faltenwurf gestatten, schon deshalb, weil er meistens zurückgeschlagen erscheint. Dagegen kann die Portière auch flach ausgespannt sein und ihre Fläche durch ein entsprechendes Ornament belebt werden.

Die beigegebene Zeichnung zeigt ein pompejanisches Zimmer, in dem der Vorhang die Aus- und Eingänge schmückt und also die einzelnen Räume abtheilt. Hier ist die Architectur und die Drapirung in Einheit gesetzt. Der Haupteingang, durch den man in eine Vorhalle sieht, ist durch einen in der Mitte getheilten Vorhang so dekorirt, daß die beiden Theile symmetrisch sind, reich gefaltet und mit Franzen unten abschließen. Die Verzierung über dem Eingang spricht durch das nach unten wirkende Ornament die Beziehung zum hängenden Vorhang bestimmt aus. Der Vorhang an der kleineren Thür links ist so geordnet, daß er eine Beziehung zur Mitte ausdrückt. In derselben Weise sind die Vorhänge an den beiden Seiteneingängen angebracht. Das Ensemble macht den Eindruck des Angenehmwohnlichen, des zum ruhigen Genuß des Lebens Herausfordernden, und zu diesem Eindruck trägt namentlich die Drapirung bei, welche die strenge architektonische Gliederung mildert und uns näher bringt, und dadurch das Gefühl des Heimischen hervorruft.

Die Zeit, aus der das Zimmer stammt, ist die der Zerstörung Pompejis — eine Zeit, in der die genußfähigen Römer mit den Mitteln, welche die griechische Kunst ihnen geboten hatte, Alles in Bewegung setzten, um ihr Leben möglichst angenehm verbringen zu können, und für diesen Zweck wußten sie auch ihre Wohnungen wie ihre Kleidung mit dem vollkommensten Comfort auszustatten.

In der menschlichen Gestalt vereinigen sich alle Momente der Formschönheit. Vor Allem sind es zwei Punkte, jeder mit einer besonderen Tendenz, die sich als die beherrschenden geltend machen: einmal der untere Theil, die tragenden Glieder; und dann der nach oben abschließende, die Gestalt gewissermaßen krönende Theil, das Haupt.

Diese beiden Theile sind durch ein stützendes Mittelglied verbunden, das die Eigenschaften der beiden ersten Glieder in sich vereinigt und ihre Gegensätze vermittelt. Das richtige Verhältniß dieser drei Theile zu einander bedingt die Schönheit der menschlichen Gestalt und ist auch für den Schmuck und die Bekleidung in erster Linie bestimmend.

Dem untern tragenden Theil der Gestalt entsprechen ruhige Massen, einfache Gliederung und dunklere Farbe; dem Haupte Reichthum der Gliederung, prächtiger leichter Schmuck, glänzende und helle Färbung. Das Haupt muß, obwohl es der Masse nach der kleinere Theil des Körpers ist, als das Herrschende, als die Krone des Ganzen zur Geltung kommen. Das Mittelglied, der Rumpf, muß in Haltung und Färbung ein mittleres Verhältniß zwischen den beiden genannten beobachten. Es muß demnach von Unten nach Oben in Stoff und Ornamentation ein Streben vom Schweren und Massigen zum Leichten, in der Farbe ein Streben vom Dunklen zum Hellen innegehalten werden und das Haupt muß, allen Glanz und alle Farbenpracht in sich vereinigend, gleich wie die Blüthe der Pflanze über ihrem Stiel dominiren.

Dieselben Gesetze, die sich an der menschlichen Gestalt geltend machen, beherrschen auch die Baukunst. Der griechische Tempel, die schönste und vollendetste Schöpfung dieser Kunst, ist ebenso in eine tragende, aus Säulen bestehende Basis, wie in ein das Gebäude krönendes Frontispice getheilt, dessen Giebelfeld meistens reich mit Figuren geschmückt ist und mit den Palmetten der Akroterie und den verzierten Firstziegeln seinen in sich vollendeten Abschluß hat.

Hier wird die Vermittelung zwischen den tragenden und getragenen Gliedern durch das Gebälk — den Architrav und den Fries — gebildet, das gleich dem Gürtel beim Menschen neutral zwischen den beiden Polen liegt.

Jedes Ueberschreiten dieser Gesetze erzeugt alle jene Unschönheiten, welche die Kulturgeschichte der Menschheit bis auf den heutigen Tag in so großer Menge aufzuweisen hat. Diese Gesetze beschränken die Freiheit in der Bekleidung und im Schmucke keineswegs, sie fordern vielmehr eine vollkommene Beachtung der Individualität und diese läßt sich nur dann auch äußerlich voll und ganz ausdrücken, wenn diesen Gesetzen gemäß gehandelt wird.

Nachworte.

Mit dem hier vorliegenden sechsten Hefte ist die erste Abtheilung der „Schulen der weiblichen Handarbeit“: die Flächenverzierung und den plastischen Schmuck umfassend, abgeschlossen. Es wird keiner Erklärung dafür bedürfen, daß die „Schulen“ mit den „Verzierungsarbeiten“ begonnen haben, da es ein pädagogisches Gesetz für alle Formenarbeiten ist, vor der Anfertigung von Gebrauchsgegenständen den Sinn für die reine Linie und die Form überhaupt zu bilden und zu diesem Zwecke die Darstellung schöner Formen üben zu lassen; außerdem ist es eine erwiesene Thatsache, daß in jeder Culturentwickelung der Schmuck der eigentlichen Bekleidung voraufging, den Menschen also früher beschäftigte als die Bekleidung selbst, ja man kann sagen, daß der Verzierungstrieb ein ebenso ursprünglich menschlicher ist wie der Ernährungs- und Forterhaltungstrieb, um so mehr menschlich, als der erstere dem rohesten Wilden eignet und ihn vom Thiere unterscheidet, denn kein Thier hat das Bedürfniß sich zu schmücken und zu kleiden.

In der zweiten Serie der „Schulen“ wird auf das Verhältniß des Schmuckes zu der Bekleidung näher eingegangen und die Frage der Bekleidung und der Wohnungseinrichtung vom kulturhistorischen und künstlerisch-praktischen Gesichtspunkte aus erörtert werden; hierbei wird es nicht an Gelegenheit fehlen, nach allen Seiten hin auf die Verzierungsarbeit zurückzukommen, wie dieselbe passend anzuwenden und das in der ersten Serie Gegebene weiter auszuführen sei.

Einer dritten Reihe unserer „Schulen der weiblichen Handarbeit“ ist es vorbehalten, im innigsten Anschlusse an die beiden vorangegangenen Abtheilungen das Zeichnen, Modelliren und Ausmalen zu behandeln und mit einer kurzgefaßten ästhetisch-praktischen Formen-, Farben- und Stofflehre, welche zugleich eine durchgreifende Stillehre für alle einzelnen Gebiete der weiblichen Handarbeit bilden soll, wird das Werk ein in sich zusammengreifendes Ganzes bilden.

Die einzelnen Arbeiten sollen in der weiblichen Arbeitsschule nicht nacheinander betrieben werden, z. B. erst die Linienverzierung, dann der Kreuzstrich, und so Heft für Heft, sondern wie sich von selbst versteht, nebeneinander und einander so ergänzend, daß Theorie und Praxis sich gegenseitig unterstützen, die Uebung das Wissen und das Wissen die Uebung fördert.

Zeichnen, Ausmalen und Modelliren, die Farben-, Formen- und Stofflehre haben auf alle Arbeiten Bezug zu nehmen und bilden somit den theoretischen Theil des Arbeitsunterrichts, dessen Aufgabe es zugleich ist, die Mädchen soweit zu befähigen, gegebene Motive für bestimmte Arbeiten und Zwecke stilgerecht umzugestalten und neue Muster zu erfinden.

Damit ist zur Genüge ausgesprochen, daß wir dem weiblichen Handarbeitsunterrichte eine viel weiter gehende Bedeutung beilegen, als dies bis jetzt von irgend einer Seite geschehen ist, und selbst von Denjenigen nicht, welche „Schulen für das weibliche Musterzeichnen“ als zeitgemäße Institutionen fordern. Gegen solche Unternehmungen ist zwar nichts einzuwenden, jedoch können sie erst dann von allgemein-durchgreifendem Erfolge sein, wenn die Erziehung auf allen Altersstufen zu einer wahrhaft ästhetisch-bildenden erhoben wird. Allerdings sind damit Forderungen ausgesprochen, welche über die unmittelbare Gegenwart hinausgreifen, weil zu ihrer Verwirklichung ein gebildetes Verständniß der Culturaufgabe der Zeit gehört. Wie dem jedoch sein möge und wie weit das von uns angestrebte Erziehungsideal auch über die Gegenwart hinausgehen mag, so viel wird jeder Unbefangene zugestehen müssen, daß es nicht seiner Zeit „genug thun heißt“, von Oben herab diese Aufgabe lösen zu wollen, daß vielmehr ein sicherer Grund gelegt werden muß, und daß erst dann, wenn die Bestrebungen von oben und unten sich fördernd begegnen, und sich durch alle Volksschichten gleichmäßig durchsetzen, ein wirklich allgemeiner und einheitlicher Fortschritt erzielt werden kann. Daß die Schule, sei es die allgemeine Volksschule, oder welche Fachschule immerhin, den Natur- und Culturforderungen des neunzehnten Jahrhunderts nicht mehr genügt, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Es giebt ja kein Lebensgebiet, auf welchem es nicht mächtig vorwärts dränge, und nirgends wird das Vorwärts zur Parole erhoben, ohne nicht auch zugleich eine Umgestaltung der heutigen Schule zu fordern.

Das Bestreben, alle Gebiete der Formenarbeit durch die Kunst zu veredeln und das Gefühl und den Sinn für das Schöne zu wecken und zu bilden, ist bei den verschiedenen Culturvölkern der Gegenwart ein gleich reges; aber nirgend giebt es mehr für die Ehrenrettung des guten Geschmacks zu thun, als bei den Frauen hinsichtlich ihrer Bekleidung, ihres Schmuckes und der häuslichen Einrichtung: denn wahrlich, sie zeigen sich weder als die Hüterinnen, noch viel weniger als die wirklichen Schöpferinnen des Schönen. Wo sollte sich auch jene Schöpferkraft und jener Pflegesinn entwickeln, da die Ausbildung des Schönheitssinnes fehlt und die Mädchenschulen auch nicht das Allergeringste dafür thun, sondern ganz im Gegentheil die Pflege des geradezu Unästhetischen, der kostspieligen Luxusarbeit in die Hand genommen haben. Der weibliche Arbeitsunterricht hat noch nirgends eine pädagogische Gestalt, ja derselbe geht ganz beziehungslos neben dem theoretischen Schulunterrichte her und beschränkt sich entweder auf die grobe Nutzarbeit oder die überfeine, unnütze und gedankenlose nachahmende Modearbeit.

Die nothwendige Basis für die weibliche Geschmacksbildung wird nur dann gewonnen, wenn der Handarbeitsunterricht in eine organische Verbindung zu dem gesammten theoretischen Unterrichte tritt. Die Anknüpfungspunkte dafür sind in den technologischen und kulturgeschichtlichen Mittheilungen des hier beigegebenen Textes bezeichnet. Die Tafeln werden für's Erste genügen, um mit der praktischen Arbeit unmittelbar beginnen zu können. Das in den Heften Gegebene setzt die Mädchenschule voraus und ist für das reifere Mädchenalter oder die Jungfrauenschule bestimmt; doch können unsere Schulen in der Familie eben so wohl mit Erfolg unmittelbar benutzt werden und zum Besseren führen; denn was sie geben und fordern ist in jeder Beziehung einfacher als dasjenige, was der Ungeschmack in der weiblichen Arbeit jetzt verlangt und leistet. So sind z. B. die Muster des ganzen zweiten Heftes weit einfacher als alles dasjenige, was die gegenwärtige Kreuzstickerei lieferte, und eben so liegen die Arbeitsaufgaben der anderen Hefte innerhalb der Leistungsfähigkeit junger Mädchen.

Unsere Absicht konnte es durchaus nicht sein, eine abstract-systematische Entwicklung des Ornaments, vom Punkt und der Linie ausgehend, zu geben, da dieses Prinzip überhaupt ein pädagogisch falsches ist und auf keiner Stufe des Unterrichts zur Geltung kommen darf, um so weniger hier, da unsere „Schulen“ für das gereiftere Mädchenalter bestimmt sind, also eine Fähigkeit in der Formendarstellung, in dem Formen- und dem Farbenverständniß und der Formen- und Farbencombination, wie es in den Levanaschulen bis zu diesem Alter erreicht wird, voraussetzen. Unsere Absicht und der Zweck der „Schulen“ ist vielmehr der, die stilistischen Grundsätze für die einzelnen Gebiete der weiblichen Handarbeit festzustellen und den pädagogischen Gedanken, wie die Handarbeit zu einem ästhetisch-praktischen Unterrichtsgegenstande zu machen sei, zu entwickeln. Die Hefte bringen nicht „Muster,“ um sie an einzelne Schülerinnen zu geben und sie von diesen copiren zu lassen, sondern sie sollen den Handarbeitslehrerinnen und den Mädchen und Frauen, die sich mit Handarbeit beschäftigen, ein Wegweiser sein, für die richtige Behandlung und Anwendung der Motive, dem Zwecke und dem Stoffe der Arbeit gemäß, und zeigen, wie man sich vor den Ausartungen, welche die jetzige weibliche Handarbeit so tief entwürdigen, zu schützen habe.

Eine Stillehre für die weibliche Handarbeit zu schaffen und den Handarbeitsunterricht pädagogisch-künstlerisch zu gestalten, war ein so neuer Gedanke, daß wir bei dem Beginne des Unternehmens von Anderen gar keine Vorarbeiten gemacht fanden. Die Kunst hat bis jetzt an der weiblichen Handarbeit keinen Antheil genommen; es genügte für diesen Zweig der Thätigkeit das Charivari der Muster- und Mode-Zeitungen; ebenso sind die Sammlungen textiler Arbeiten

erst im Entstehen und wir hatten deshalb die schwierige und mühevolle Aufgabe, unsere Motive in verborgenen Winkeln zu suchen und konnten sie oft erst nach vielen vergeblichen Wanderungen auffinden. Außerdem wird der weiblichen Handarbeit im Allgemeinen so wenig Bedeutung beigelegt, daß Alles auf dieses Gebiet sich Beziehende, nur der kunstlosesten Art des Industriebetriebes angehört. Aus diesem Grunde sind auch die buchhändlerischen Mittel für das Bessere, was nach dieser Richtung hin geleistet werden könnte und müßte, noch nicht vorhanden, so daß wir uns auch darin auf ein Minimum beschränkt sahen. So konnten z. B. die Tafeln nur Tondruck erhalten, obwohl der sorglichste Farbendruck nöthig gewesen wäre, der aber die Kosten um das Zehnfache vermehrt hätte, die der Verleger nicht darauf verwenden konnte, weil der Absatz des Werkes durch die große Kostspieligkeit ein sehr geringer gewesen sein würde: denn jedes Heft hätte, anstatt fünfzehn Silbergroschen, dann mindestens fünf Thaler gekostet.

Da wir trotz allen den erwähnten Hindernissen und Beschränkungen etwas wirklich Neues und Besseres gegeben haben, als bis jetzt überhaupt da war oder auch nur angestrebt wurde, dürfen wir wohl hoffen, daß der in den „Schulen" gezeigte Weg von den Einsichtigen mindestens weiter verfolgt werden, daß auf der gegebenen Grundlage eine ästhetisch-praktische Organisation der weiblichen Handarbeit in Angriff genommen werden wird. Insbesondere sei aber den Mädchenschulen und Töchterpensionaten die Sache an das Herz gelegt. Freilich verhielten sich die Vorsteherinnen und Lehrerinnen den Anforderungen der „Schulen der Handarbeit" gegenüber bis jetzt noch ganz kalt und ignorirend, da es einiger Anstrengung bedarf, sich von dem süßen Gewohnheitsschlendrian los zu machen und mindestens zu der Einsicht zu gelangen, daß der „gute" Geschmack gebildet sein muß und nicht von der Willkür der Mode beherrscht werden darf. —

In den, von verschiedenen Seiten ausgehenden, Bestrebungen: eine auf das Schöne gerichtete Arbeits- und Genußthätigkeit im Volke zu entwickeln, machen sich besonders zwei einander gegenüberstehende Richtungen geltend, die dasselbe Ziel erreichen möchten. Die eine herrschende Richtung sucht durch Welt- und Wander-Ausstellungen, Kunstgewerbe-Museen, Kunstgewerbe-Schulen und Wanderlehrer unmittelbar auf die Industrie einzuwirken; ihre Gesichtspunkte sind vorzugsweise national-ökonomische. Vielen von denen, die dafür eintreten, soll die Kunst nur eine melkende Kuh sein für industrielle Vortheile; Viele aber auch, welche durch die eben genannten Anstalten auf das Volk und für die Hebung des Volksgeschmackes wirken wollen, sind von den höchsten Idealen getragen: sie erstreben vermöge einer edleren Formengebung der Stoffe nicht blos die Volkswohlfahrt durch den pekuniären Gewinn zu erhöhen, sondern sie wollen zugleich mit der Ausbildung der produktiven Volkskraft auch das Genußbedürfniß für das Schöne als ein volksthümliches erziehen und zum Gemeingute machen.

Die andere Richtung, an geistigen Kräften und materiellen Hülfsmitteln weit unter der erstern stehend, sucht durch sogenannte „praktische Schulen," die ganz außerhalb jeder einheitlichen Schulorganisation liegen, schon die jugendliche Arbeitskraft für national-ökonomische Zwecke auszubilden und glaubt durch die Uebung von bestimmten Handwerksarbeiten und eine theoretische Belehrung über technische und volkswirthschaftliche Fragen sie zu intelligenten Arbeitern zu machen. Zu den Vertretern dieser Richtung gehören alle Diejenigen, welche die Arbeitsschulen neben der Wissensschule hergehend haben wollen und denen die ästhetische Seite eine nebensächliche ist. Sie haben ihren Ausgangspunkt in Rousseau und Basedow und gipfeln in den Handwerkerstätten für Kinder. Die Fröbelschule geht über diese ein Schrittchen hinaus, indem sie im Kindergarten Beschäftigung und Spiel, Wort und That verbindet; aber dadurch, daß auch sie neben der Schule wieder mechanische „Werkstätten" will, kehrt sie zur philantropinistischen Handwerkerschule zurück, und dadurch, daß sie mittelst verfrühter Reflexionen, die an der Wiege beginnen, den Sinn für „Mechanik und Technik" systematisch zu entwickeln sucht und die ungeheuerlichsten Formengebilde in den abscheulichsten Farbenzusammenstellungen vorschriftsmäßig zu „sinnvollen" austüftelt und deutelt, ruinirt sie den Sinn für jegliche Formen- und Farbenschönheit, und kein Kunstverständiger kann den Fröbel'schen Kindergarten als eine Vorschule für eine ästhetische Volkserziehung anerkennen. Die Fröbelschule kann in dieser einseitigen Unverbesserlichkeit der Aesthetik keine neuen Bahnen brechen helfen und wer die Kindergärtnerinnen als die Pioniere für den volksthümlichen Kunstunterricht bezeichnet, beweist damit nur seine Unkenntniß der Sache. Ja, es ist unbegreiflich, wie Männer und Frauen, welche sonst jeder künstlerischen Linie nachspüren und jedem Blättchen, das nicht an dem rechten Platze steht, vielleicht etwas zu viel oder zu wenig stilisirt erscheint, ein Anathema zuschleudern und um einzelner Linien willen über ein ganzes Kunstwerk den Stab brechen, aber die Fröbel-schen „Schönheits-, Erkenntniß- und Lebensformen," die weder schön noch lebensvoll sind und keinerlei Erkenntniß des Schönen bringen, bei jeder Gelegenheit anpreisen und als die Mutterschulen für eine ästhetische Volkserziehung bezeichnen. Der gänzliche Mangel an ästhetischem Fond ist es ja eben, warum die Fröbelschule trotz der unsäglichsten Bemühungen der Partei es bis jetzt zu keiner Bedeutung bringen konnte und in dem Maße, als die Bestrebungen: das Leben von der Kunst zu durchdringen: allgemeiner werden, wird die Unnatur und das Gesuchtkünstliche der Fröbel'schen Kinder-Erziehung zurückweichen müssen. Fröbel ist der Pädagog der Manierirtheit, der pädagogische Barocció.

Nur ein gesunder Volksunterricht, der den ganzen Menschen, dessen Sprach- und Tonsinn, dessen Formen- und Farbensinn, so wie seine schöne Beweglichkeit herausbildet und zu diesem Zwecke den theoretischen Unterricht, die darstellenden Arbeiten, das volksthümlich-gymnastische und Singspiel in eine natürliche, sich innerlich durchdringende und gegenseitig fördernde Beziehung setzt, ist die einzig mögliche Basis für eine fruchtbare Volkserziehung nach der Seite des Wissens, sowie nach der ästhetisch-praktischen und sittlichen Seite hin. Erst mit einer solchen Volkserziehung im Bunde können die Kunstgewerbeschulen und Kunstgewerbemuseen eine wirkliche Volksthümlichkeit erlangen und den großen Zweck: das Volk in Kunst und Gewerbe für das Schöne empfänglich und wahrhaft schöpferisch zu machen, erreichen.

„Der Stil" von Gottfried Semper, das „Handbuch" und die „Geschichte der Kostümkunde" von Prof. Hermann Weiß sind zwei Werke, die bei der Verwirklichung des Gedankens, das Leben durch die Kunst zu heben und zu veredeln, vor allen andern zu nennen sind und von allen Denjenigen, welche, sei es vom praktisch-künstlerischen oder auch vom pädagogischen Standpunkte aus die Förderung der Kulturidee heute vertreten, geistig assimilirt werden müssen. Semper vereinigt mit der großartigsten philosophischen Welt- und Lebensanschauung eine seltene künstlerische Schöpferkraft und verfolgt die Entwicklung der Formenmotive bis in ihre ersten und kleinsten Uranfänge, von denen aus er auf allen Gebieten der menschlichen Kunstthätigkeit für Formenschönheit die großen kosmischen Stilgesetze feststellt und diese für die unmittelbare Praxis zu verwerthen weiß. Ebenso großartig die Welt in ihrem Zusammenhange erfassend und philosophisch tief durchdringend in seinen Kulturforschungen, nur auf noch reicherem historischem Materiale mit Meisterhand aufbauend, ist Prof. H. Weiß in seinen Werken. Erst auf solchen Grundlagen ist es möglich, die Gebiete der Bekleidung und Hauseinrichtung schon jetzt in derjenigen Uebersicht zu bearbeiten, daß sie auch der weiblichen Handarbeit direkt zu Gute kommen können und nach dieser Seite hin ihre ästhetisch-erziehende Macht zu üben vermögen. Außerdem hat es uns Professor Weiß durch sein freundliches persönliches Entgegenkommen, womit er uns auf die brauchbaren Quellen aufmerksam machte, und dadurch, daß er uns das, was in seinen Kräften stand, sowohl aus seiner eigenen Bibliothek wie in dem königlichen Kupferstichkabinete in Berlin mit liebevoller Bereitwilligkeit zur Verfügung stellte, möglich gemacht, daß wir trotz der sonstigen Hindernisse, die sich uns entgegenstellten, die Hefte in der vorliegenden Form zum Abschluß bringen konnten. Neben den genannten Werken waren es noch besonders: Böttiger's „archäologische Schriften," Klemm's „allgemeine Culturgeschichte" und „Geschichte der Frauen," Hefners „Trachtenbuch," vorzüglich aber die reichen Publikationen von Dr. Jakob Falke, die uns vielfach bei unserer Arbeit Wegweiser gewesen sind und uns für unser Vorgehen auf noch ungeebneten Pfade ermuthigten. Dies sei hier öffentlich und dankend anerkannt.

Berlin, Druck von W. Büxenstein.